# «زمن الانتفاضة»

«الانتفاضة» رَجّةٌ في الجسد العربيّ ، وفي الوعي العربيّ . إنّها تكشف عن حيويته الـمغيّبة ، مؤسّسيّاً ، وتدلّ على الطريق ، الـمغيّبة هي أيضاً ، مؤسّسيّاً ـ طريق التحرّ والحريّة .

لا يُغلَبُ الشّعب ، حين يتحرّك بقواه كلّها ، جسداً واحداً ـ اجتماعيّاً وثقافيّاً ، أطفا وشبّاناً وكهولاً ، نساءً ورجالاً ، لأنّه آنذاك يكونُ سيّدَ وقته ، وسيّدَ إرادته ، وسيّدَ مصيره وتكونُ المؤسّسةُ تابعةً له وليس العكس ، وتكونُ السّلطة في خدمته وليس العكس ، وتكو الأفكارُ والعقائد والنُّظمُ وسيلةً له ، وليس العكس . تكونُ الحريّةُ وَعيه وفعلَه ، ويكونُ « جسدَها ـ الحلمَ ، والحركةَ ، والتّاريخ .

هل سيُدرك أسياد المؤسّسة العربيّة أنّهم ، بغير هذا الوعي ـ الممارسة ، لن تكو مؤسّساتُهم ، بتنويعاتها جميعاً ، أكثرَ من هيكلٍ أجوف ، أو من سَقْفِ عالمٍ في الفراغ «الانتفاضة» تفضحُ المؤسّسةَ العربيّة ، كمثل ما تفضحُ المؤسّسة الإسرائيليّة .

إنّها منارةٌ أخرى تعلو بأشلاء أطفالنا وأمّهاتنا وآبائنا ، فهل تبدأ المؤسّسة العربيّ فتستضيءُ بها ، بعد أن جهلت كيف تستضيء بالمنارات السّابقة؟
الشّعر يذكّر ، ويُشير .

أدونيس

**شوقي عبد الأمير**

شاطىء الدّم الحجريّ

مَرَّ أطفال فلسطين من هنا وتركوني ،
لم أكن حجراً
ولم تكن صرختي ذراعاً
أيها الشعراء
ابحثوا في القواميس عن الأحجار
اقتربْ من شاطىء الدم الحجريّ
واغسل أحلامك الرطبة .
أَقفُ وحيداً أصمَّ متوحّشاً
ولا أشبهك ، أيها الحجر
ستتّفق الليلة أن أكون الصفحة
وتكون الكلام
ولكنك مفردة خرساء
وأنا شعوب من الصفحات .
لقد ملأت تماثيلنا المهدّمة الأرض
في طريق الأطفال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وها هم يلقون بأحجارها بعيداً ، ليمرّوا
لكي تتشبه بالحجر
ارتطمْ بالمرآة وجرِّب أن تتحطم أنت
اترك في كهف الأبجدية
طفلاً لم يأت من ماضيك
ولا تدركه مسارات جثتك
واحفرْ اسمكَ على حجر .
لقرونٍ خلت ، كنّا نسكن في حكاية خربة
لم نتعلم بعد خرابها .
قفي أيتها الناقة العربية
هذه هي حدود الصحراء ، أطلال الدم المتحجر
وآخر كلمة في معلقة الجثة
قبل الرحيل :
ضع كلمة فوق كلمة
صمتاً فوق صمت
قتيلاً فوق قتيل
يوماً فوق يوم
حجراً فوق حجر
واملأ بها حقائبك
رصاصة واحدة تكفي
لتقنع هذا الطفل العنيد
لكي يعود للعّب . . . . . . بالمطلق
رصاصة واحدة
وترضع هذه الأم وليدها ، دماً أو حجراً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ القِدَم ، كانت الآلهة
تنتحلُ وجْهَ الحجر لتماثيلها
لم تنسِ الشّواهد الحجريّة
جُثثَ الشهداء التي تحرسها
في سراديب الأبد .
الشرفات أحجار قمرية
لعشاقٍ ماتوا
أريد لهذه القصيدة أن تكون
باردة صغيرة صماء
لأنشرها في شوارع الضفّة
في التظاهرة ، رأيت طفلاً يمسك بحجر
ويعضّ بأسنانه على صرخة
وقد ترك في قميصي جثته الصغيرة .
من أين تدخل أيها الصبيّ
لتمزق الهواء الذي صار لحاءً مشقّقاً
لشجرة الوقت ؟
عرف العدوّ أن يسرق الأرض
وأن يلعب بالتّاريخ
وعرف الأطفال أن يسرقوا التّاريخ
وأن يلعبوا بالأرض
الماضي ،
نكتبه على الأشجار
ليبقى
والآتي ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٤ ـ مواقف

نكتبه على الأحجار
لنبقى
لم نتغيّر كثيراً
أمس كانت الأرض تحت أقدامنا
واليوم صارت في أيدينا
بعد أن سمع العدو حماسة الحجر
صار يشك في صمت الأشجار
وعويل الرياح .
هذه المرة ، سنمدّ إلى الأرض يداً
لا أعناقاً
مَن منا كان يرتضي أن يقال له
إنّ مستقبلك حجر
في مدن الضفة ،
الحجر قديم
الموت قديم
والأطفال قدماء
يبقى الحجر ، وتمضي مسيرة الأيدي
نهر ينبع ويصب في نقطة واحدة
قبل الموت ، وبعد الموت
لا بد من المكوث زمناً ،
كحجر
الحجر
صمت عمودي
حجر ، شكل ليس إلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لجسد الموت الذي لا يموت .
أحياناً ، يسقط حجر هائل
في مربع القلب الصغير .

**أسطورة قديمة :**

كانت الألهة عندما تغضب على شعب
تحكم عليه أن يلعق أسواره الحجرية
حتى يمحوها .

**شوقي عبد الأمير**

(باريس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرحيم عمر

# كلام على بطاقة

رَصَدٌ على شبّاكي الشّرقيّ يهتفُ بي ، ويُوقظني ، ويَحْرمني المنامْ
فأهبّ مرتاعاً ومالي ما أقابله به ، إلاّ بطاقات السّفرْ ،
وأظلّ أعدو خلف أحبابي لعلّ ألقى سلاماً
إلاّ وتحملني هتافاتُ النّوافذ ، واختناق الرّيح ، والأرض الّتي أحببت ، والنّاس الّذين
حملتُهم في كلّ أسفاري
ويحملُني الزّمان على السّفرْ .

كلّ المناديل الّتي خفقت مودّعةً أحبّتها على مرّ العصورْ
عادت يؤرّقها الحنينُ لِمُستقرّ
يا صاحبيّ ، أكلّما علّمتُ روحي أن تؤوبَ إلى مقرّ
عادَ الأحبّةُ يشعلون بها الضّرامْ
فإذا أنا نَهْبُ المطاراتِ الغريبةِ والموانيء والخَفَرْ .

يا صاحبيّ ، وعلّةُ المُضْنى ، الكلامُ ، وزادُهُ
تَفْعيلةٌ حيرى يبوح بها وترْ .

والأرض لا تصغي لأشواق الغمامْ
فهو المسافرُ ، والمواسمُ في المطرْ
والرّيح قد تُزجي القوافلَ والأحبّةَ والشّراع
لكنّها تَفْنى إذا طال الرّحيلُ ، ـ تحطّ هامدةً على صدر البَحَرْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا صاحبيْ ، تراه يخلبني الملامْ ،
أم أكظمُ الشكوى ، وأرضى بالنهايات التي اعتدْنا ، وأقبلُ قصّةً أخرى وأعْفُو للقدرْ ،
وأنا الذي عالجتُ أوجاعي بكتمان المواجع والتصبّر والحذَرْ ،
ورسمتُ فوق ملامحي فرحي المزيّف ، واستعرْتُ من الإباء جمودَهُ ،
وضحكتُ حتّى لم يَبِنْ للعسْفِ والظُّلم الذي يُضْمي وجوديَ من أثرْ .
حُلمٌ يُجمّل ساحةَ الرّؤيا فتنفيه الشّواهد واغتيالُ الحلْم
أنّى خطَّ حُلْمٌ أو عَبَرْ .
دَمْعٌ يعشْش في عيون الطّاعنين ، وفي قلوب القاعدينْ
ولو عفا عنه الحياءُ ، لحال دمًا وانْهمَرْ
يا صاحبيْ ترَحّلا وتعجّلا
فالجرحُ ينغل حيثما خطَّ البصَرْ .

أحرقتُ قلبي بالهوى وذَرَوْتُهُ
وتركتُه للرّيح تذروه على غاب الهمومْ
ورجعتُ : أعصابي معرّاةٌ وأيّامي معرّاةٌ ، فلم يبك الزّهَرْ
حبّي ولا قلبي ، ولم تَرْثِ النّجومْ
وتشيعُ محرقتي تسائل عن لظاها
خمدت ، وقبضُ الريح آخرُ ما تبقّى من رؤاها
مَنْ لي بخارقةٍ تُعيد إليّ ذرّاتِ الرّمادْ
وهشيمَ إبريقٍ قُبيلَ شرابِ فرحتِنا انْكسَرْ
فالحبّ أفيونُ البشَرْ
وطريقُهم للخلق أو للموت ، أو بَعْثِ المَعادْ .

هذا زمانُ القتل إنْ حبًا وإنْ كُرْهًا
فويلُ العاشقين إذا هُمُ اقْتتلُوا
وويلُ العاشقين إذا هُمُ انْهزَموا
وويلُ العاشقين مِن الظّفَرْ .

أتراكَ تبحث عن هَواكْ

أم أنت تبحثُ عن أسالْ
أم أنت تلتمس الحذَرْ ؟
يا صاحبيّ ، قِفا ، ولا ترحّلا
ما لذّ في ذنّ الرّحيل جنّى ثمَرْ
إنّا على الألم الصّبور مصيرُنا
قَدَرٌ وما ذقنا سوى طعم الخطَرْ
أبداً حَبَابُ النّهرِ لا يصل الذُّرَى
وديارُ أحْبابي على هام القَمَرْ

(١٩/ ٨/ ١٩٨٧)

عبد الرحيم عمر
(عمّان)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابراهيم نصر الله

## ١ ـ قصائد في زمن الانتفاضة

### أ ـ الشهيد :

في الدرب مُتَّسَعٌ ، وذا قلبي يسيلُ على خطاكْ
خُذني معكْ
يا حاملاً فرحي الحبيسَ مشاعلاً في عرسِ شعبي
الأرضُ والأشجارُ والنّجم العليمُ بكلّ دربِ
راحت تبارك مخدعكْ
ما أروعكْ
صوتاً يُنادينا ويعطينا البشارهْ
حتى إذا غَنّت صبايانا وأعلت في جنازتك المهيبة صوتَ حبِّ
وتدفّق الموّال كالزلزال من جرحٍ ومن آهات قلْبِ
وتَواثب الأطفال من ليل المغارهْ ،
هَبّت أعاصير الرّدى من كلّ صوبِ ،
فالمجدُ للإصرار والغضب المكافح والحجارهْ .

### ب ـ كفى موتاً :

ما بين كلّ رصاصةٍ ورصاصةٍ وقتٌ لميلادٍ جديدْ

تعدو السحائب والرّياح ويصبر الزيتون للقرّ الشتائي الشّديدْ
لكنّ للموت المُطيف نهاية التّطواف في المنفى ، على جنْح الضّياعْ
وبداية الإيغال في العدَم القديمِ وزرعُ رايات الصّراع ،
ولكل حبٍّ كان خاتمةٌ
لكنّ حبّكِ يا فلسطينيّة الأرزاء والأهواء خلّده الشّهيدْ .

**جـ ـ هذه المرة :**

هذه المرّة آتيكم وقد جادت بساتين البلادْ
وَسَخَتْ ، تمنحُنا أشهى الثّمر
في يَدي من كلّ زادْ .
هذه المرّة آتي حاملاً صورة جدّي
بإبائي ، وبكلّ الخيلاء ،
فالمغني يَبدَ القافيةَ الحُزنى وأهدى للوتر
قصّة العشّاق والأشواق والوصل العصيّْ
ونجاوى الثائر الساهر ، إذْ غابَ القمر
لِرفاق الأسْر ما زالوا على العهد الوفيّْ
لشهيدٍ في اللباس المدرسيّْ
ولشيخٍ كلما عادت به ذكراهُ ، عادْ
وَحِمًى دافَع عنه مفتدوه بالحجَرْ
لزنودٍ طحنت ، ما وهَنَتْ
وَإباءٍ شاقَ ما في الكون من نُبْلٍ
فما أغضى ولا غضّ البصرْ .
هذه المرة آتي وورائي
تنبتُ الأرض بروقاً ورعوداً وشَرَرْ

وجموعاً حملت راياتها
عاليات شامخات لِلظَّفر

**د ـ الباب :**

من ايّ بابٍ يدخل المحرابَ منفيٌّ يعذّبه الحنينْ؟
من ايّ بابْ ؟
كلَّت يداهُ ولا يزال يدقّ بابَك ضارعاً فيردُّه صمتُ الجوابْ
ويعودُ يضربُ في فراغات السّنينْ
أيّامُه أملٌ ومأواه اغترابْ
وَصفوا له كلَّ التّمائم والتّعاويذِ الغَريبهْ
قالوا له : أحرِقْ على أعتابها الغارَ الحزينْ
واخفضْ جناحَ الذلّ في ساحِ الكلامْ
واحفلْ بأنواع الحمامْ
فإذا به بعد السنين الظّامئات يجدُّ في طلَبِ السّرابْ
وعدالةِ الغُول الأمينْ
ويعود ينزفُ فوق أسياف الأعادي عمره
أو فوق أسياف الصّحابْ
ثكلتك امّك هاجِعاً تحت الخيامْ
لا يسْلَمْ إلاّ أن تعيشَ على مِهادكَ في سَلامْ .
واليوم والأرض الأسيرة تنفث الموتَ الزّؤامْ
سيّان هذا العالَمُ الملعون أن يَبقى
وأن يغدويَبابْ
لا بدّ من بابٍ أيا شعبي وليس سواك من بالعزم والإصرار
يَفْتَحُ في جدار الموتِ بابْ

## ٭ الموجة

عاليةً كنت هناكَ على الشاطىء ، والبحرُ سريرٌ
من أجنحةٍ لا تهدأ
عاليةً كنتِ ، دمي ملتهبٌ ، أضلاعي تتقافزُ ، صوتي مرتعشٌ ، وجيادي في الداخلِ
تصهلُ عاليةً كنتِ ،
نداءً سرّياً ينسابُ إلى روحي
أتبعهُ مأخوذاً بالأزرقِ ، مأخوذاً بهضابِ الماءْ
كانَ الناسُ خطًى تتقاطعُ فوقَ الرملِ بلا أسماءْ
والأصدافُ رئاتُ الريحِ وريشَ طيورٍ خرساءْ
عاليةً كنتِ ، كأنَّ جهاتِ الأرضِ اجتمعتْ فيكِ ، كأنكِ روحي تتجلّى ،
وذهولي الطفلُ ، كأنكِ ما بعدَ البرِّ ، وبعدَ البحرِ ، وشمسَ الغامضِ في الأشياءْ
عاليةً كنتِ ، دخلنا الألفةَ في الخطّابِ ، حينَ مددتِ يداً نحوي
فانبسطَ الأزرقُ شوقاً وانقدتْ في القلبِ مجاعةُ قلبي
للأعراسِ المهجورةِ ، للحنطةِ ، لوجوهِ الشهداءْ
ناديتكِ . . . يا أمي ، ناديتُ ، اندفعتْ كلُّ ظِبَاءِ العالمِ ظمأى فيَّ ، عدوتُ اليكِ ،
عدوتُ ، عدوتُ
عدوتُ كَـنَهْـرٍ من أشلاءْ !

ابراهيم نصر الله
(عمّان ، الأردن)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بول خلوص

# المقدس وإرادة القوة في لبنان

ـ ١ ـ

تصِلُ دائماً تجربةُ الشعوبِ إلى أن تهدم ، بعنف الحروب أو بالتغيير العنيف لِلْبُنى الاجتماعية ، ذلك الجزء من التاريخ الذي نسجه الشعب ، كما لو أنّ البقاء لا ينفصل عن تجربة الهَدْم ، التي تلازم من نفسها حياة الجماعات الإنسانية . وحينئذ لا تبقى إلا ذكرى المكتسب ، وَغِنَى الشقاء ووهم الفراديس الضائعة .

البحثُ في الطّوائف الدينيّة / الطّوائف السياسية في لبنان هو ، في ذاته ، تجربةٌ محفوفةٌ بالمخاطر ، لكنه أيضاً محاولةٌ لتحليل آثار هذا الماضي الذي لا مَردّ له ، هذا المكان المحدّد الذي ضاعت دلالاته ، ولا يزال الناس يريدون أن يروا فيه إشاراتٍ يتبعونها ، واتجاهاً يستبسلون في توحيده بغائيّةٍ ما . لكن ، إن لم تكن هناك غاية ، فلِمَ ، إذن ، أحداث لبنان ؟

منذ ١٩٤٣ ، تاريخ الاستقلال ، كوّن الشعب اللبناني والدّولة اللبنانية ، خمسَ عشرة طائفة دينية يعترف بها القانون . لم تكن الحياة الجماعية ، العامّة ، قائمةً ولم تكن تتجلّى إلاّ عبر القناة المعقدة لهذه الأجسام الاجتماعية الوسيطة التي كانت علاقاتها تحدّد توازنَها الخاص وتوازنَ الدّولة[١] . لا بدّ ، إذن ، بدئياً ، من أن نرفض النظر إلى لبنان على أنه أمّةٌ بالمعنى الغربي للمصطلح : حياة عائلية تخضع لقانون طائفي خاص ، حياة سياسية قائمة على تمثيل الطائفة والانتماء إليها ، حياة ثقافية تنتج فيها كلّ طائفة مدارسَها ومعاهدَها

(١) ادمون رباط ، لبنان في تكوينه التاريخي ، بيروت ١٩٧٣ .
LA FORMATION HISTORIQUE DU LIBAN.

وجامعاتِها وثقافتَها . إنه نظام طائفيٌّ أقامه اللبنانيون عقيدةً لا تُمَسّ ، وامْتُدِحَ ومُجِّدَ بوصفه معجزةً دائمة ، ونموذجاً في تاريخ الأمم .

واليوم ، تدخل الحرب اللبنانية في عامها الثالث عشر . . . .

إنّ واقع الأمر فاجع وبسيط : هذه الصيغة اللبنانية لم تصمد أمام الواقع السياسي ، ولا الديني ، ولا أمام الدمج أو الفصل بينهما . ولم يحل الميثاق الوطني دون أن تعمل الطوائف على قتل الآخر ، اعتماداً على القوى ، الغربية أو الشرقية ، التي حسبتها حليفةً طبيعية . وبدت المؤسسات اللبنانية أنها عاجزةٌ أن توجِّه تحوّل الأشكال التاريخية للطوائف ـ المتآلفة في أمّة . واليوم تفكّكت الدولة ، والسّلطة القضائية ، والجيش ، والبنى كلها ، انهارت القوة وانهار القانون .

طوائف دينية ، طوائف ـ أمم أو طوائف ـ أشباه أمم (مكسيم رودنسون) ، طوائف سياسية؟ تستدعي جميع هذه الصيغ سؤالاً أوّليًا مزدوجاً : هل لبنان وبلدان العالم الثالث كلها محكومةٌ بألّا تُمارِس إلّا أشكالاً هجينة من المجتمعات ، قائماً على تسويات مستمرة بين النماذج المستعارة ، والعناصر النَّسَبِيّة في ثقافتها ، مقابل النموذج التاريخي الوحيد الممكن ، نموذج الغرب ؟ أهي كذلك محكومةٌ بأن تدمج بين الديني والسياسي ، مما يُفضي حتمياً إلى التعصب والقتل وإلى أن ينحط المقدس في الوحشي ؟

إذا كان الجواب لا يزال كامناً في التاريخ الذي يُكتَب حاليًا فمنذ بداية هذا القرن ، تجهدُ الفلسفة والعلم السياسي والتاريخ في رفض الحاجة إلى انطواء الفئات الاجتماعية على نفسها : هذه الحاجة ، الملحّة من جديد ، إلى التأصل في هوية تراثية جغرافية . ولكي تتجسد هذه الهوية ، يبدو أنّ عليها أن تندرج في تراث ديني الطابع ، وأن تتغذّى منه . من هنا هذا البحث المتواصل عن الأنساب الغامضة عبر العصور والقرون ، وهذه الإرادة من الذّكريات المتفردة ، في الشرق والغرب على السواء ، وهذه المطالبة بالهوية .

الجغرافية في لبنان هي التي حدّدت تاريخه . بُعْدانِ / فضاءان : امتدادٌ أفقي على مدى ٢١٠ ك م من الشواطىء ، شريطٌ ضيّق يمتدّ طولاً ، مختوماً بالبحر ، ومفتوحاً على عوالم الخارج ، وامتدادٌ عمودي ، كتلة جبلية ـ أربعة آلاف كيلومتر مربع ، تتكىء على الصحراء ، امتدادٌ للعوالم الداخلية : سهولٌ ، هضباتٌ خصبة ، جبالٌ قاحلة بأودية منبعة ، والإنسانُ حاضرٌ في كلّ مكان . من هذا ، سوف تنبثق جميع الصّور التي تكونت بوصفها «خصوصيات» ومن ثَمّ صراع ثقافاتٍ ، وحربَ أديانٍ وحرباً بحصر الكلمة : «لا يعني لبنان

البحر أو لبنان الصحراء إلا لبنان الصحراء إلا لبنان الفنيقي أو لبنان عربياً ، أو بشكل أكثر وضوحاً وجلاء ، لبنانَ مسيحيًا أو لبنان مسلماً ، أو لبنان مسلماً ـ مسيحيًا»[1] .

يقول ميشال شيحا ، الذي نَظّر للبنانَ آخرَ وغنّاه : «فسيفساء طوائف عَقدت ميثاقاً وتحاول أن تصيرَ أمّة . . . وبما أن هذا البلد لا ينتمي إلى المستقبل ، ولا إلى الماضي ، لا إلى الشّرق ولا إلى الغرب ، وإنّما هو استراحةٌ للزمن ، فإن الماضي يتفكّك فيه بطيئاً كمثل ورقة الشّاي ، مُسْلِماً نفسَه لحرارة الحاضر . أما المستقبل ، فيتشكّل فيه سِرّيًا ، وراء المقاصد المحدَّدة التي تفرضها عليه مشروعاتُ البشر . هذا الكون من الخصوصية الآخذة بالتشكّل في طراوة حاضرٍ يَنْدفع من كلّ جهة ، هذا هو لبنان اليوم» . ويبلغ الوهم السياسي ذروةَ الغبطة : «ثمّة حقائق لبنانية يتوجّب على كل جيلٍ من اللبنانيين أن ينقلَها إلى الجيل اللاّحق ، ذلك أنّنا لا نعثر عليها في كُتبِ الغرب . فشأنُ لبنان فَريدٌ في العالم» .

ـ ٣ ـ

في البدء كان الخوف ، ولا يزال كائناً . إنه يحفر في الذهنيات القديمة للجماعات الأولى هذا الهَمّ ، الحيويّ آنذاك : الأمن . إلى الأوائل الذين سكنوا لبنان ، ينضافُ ، في مَوْجاتٍ متتابعة ، أولئك الذين تركتهم الغزوات ، واللاّجئون من الشّرق كله ، المنشقّون عن المذاهب الكثيرة التنوّع ، الثوّار السيِّئو الحظ ، المغلوبون في الصّراعات القَبليّة ، الفلاّحون والبدو الذين ابْتُلوا بالجفاف المتواصل ، الأفراد الذين خَضعوا طويلاً ويدفعهم الطّغيانُ إلى الهجرة»[2] . الآراميون والفينيقيون يعمرون الشّواطىء والتلال القريبة ، في حين أخذت تلك الجماعات تتغلغل في الأودية العالية والغابات الكثيفة ، والهضاب الجَرْداء . كلهم موجودون معاً ، مختلفين ، قبل أن يتعايَشوا . إنه التقاءُ الجغرافية الطبيعية والوعي الإنساني المعيش في قَلَق العِدائيّة والهدم .

ـ ٤ ـ

حدَّد نشوة لبنان لقاءان مهمان : بيزنطية والإسلام .

كانت الأرثوذكسية والهرطقة ، في امبراطورية بازيليوس Basilous ، في القرن

(١) يوسف مونس : الشخصية اللبنانية ، الكسليك ، لبنان ١٩٧٠ .
(٢) بيار روندو : الطوائف في الدولة اللبنانية ، باريس ١٩٧٩ .

الخامس ، مادّةً سياسية بقدر ما هي دينية . أصبح دينُ الامبراطور دينَ الدولة[1] . وكانت حرية الضمير بالمعنى الحديث للكلمة جريمةً سياسية تسبّب الاضطهاد ، والتعذيب والموت . وآنذاك ، تكوّنت على هامش الكنيسة البيزنطية الرسمية وضدّها ، الطوائفُ المسيحية (النساطرة ، والقائلون بطبيعة المسيح الواحد) ، فصائلُ متتابعة ، فرق غفيرةً قليلاً أو كثيراً ، تنفصل لكي تتكوّن ثانيةً ، في الخفاء ، طوائفَ مستقلة : فرقٌ ذات منشأ دام تبتكر طقوسها شرائعها وعاداتها ، وتتأسّس في كنيسة، وعبرها في طائفة فعليّة[2] .

افتتح الإسلام ، الدّولة الثيوقراطية ، لكن المتسامحة مع أهل الكتاب ، سورية وفلسطين في السنة ٦٣٦ ، ثم مصر وأفريقيا الشمالية . سيطر على المسيحيين في جميع هذه الأقاليم التي انتزعها من الامبراطورية البيزنطية . . . وعلى ما بين النهرين ، وفارس . وطبّق على الجميع ، وفاقاً للقرآن ، نظاماً حقوقياً : ضمان الحياة والملك ، المحافظة على المعتقدات والمذاهب مقابل الضرائب والطاعة ، نظام حماية للجماعات ـ الطوائف ، وليس للفرد ، فقد عدّه كافراً . هكذا أسس السلام الإسلامي «النظام الطائفي»[3] . . . ونهضت تسع طوائف مسيحية في لبنان وتعايشت تحت سلطته .

نشأت في الوقت نفسه الفرق داخل الإسلام ، وعانت اضطهادات قاسية ، ولجأت هي بدورها إلى الجبل اللبناني . وقد اكتسبت كل منها ، خصوصيات اجتماعية ـ ثقافية ومذهبيّة بحيث أصبحت عصيّةً على التمثل .

هذا المعطى التاريخي هو الأساس الذي بدأت تقوم عليه العلاقات السياسية بين هذه الطوائف المشرّدة والهامشية ، المستبعدة اختيارياً، لأفكارها التي تقارب الهرطقة دائماً ، المطاردة أو المحمية بنظام خاصٍّ بالفئات الدّنيا : ونشأت ضرورة اقتصادية للعمل معاً في أرضٍ قاحلة . وبدءاً من هذا المعيش الأوّلي ، انبثقت وانتظمت السّلطات المتعددة التي

(١) أ . أ . فاسيليه : تاريخ الامبراطورية البيزنطية ، باريس .

A. A. Vassilier: Histoire de L'EMPIRE BYZANTIN.

(٢) هـ . موسيه: تاريخ المسيحية ، خصوصاً في الشرق ، حريصا ، لبنان ١٩٤٨ .

H. Musset: Histoire du Christianisme, spécialement en Orient, Horissa, Liban 1984.

(٣) أفتال : النظام الشرعي لغير المسلمين في بلاد الاسلام ، لبنان ١٩٥٨ .

(Statut Legal Des Non-Musulmans En Pays D'islam, Liban, 1958).

انظر أيضاً:

جورج قرم : اسهام في دراسة المجتمعات المتعددة الطوائف، باريس ١٩٧٠ .

جعلت من الشاطىء والجبل اللبنانيين ، ولايةً ، فإقليمين ، فأمارةً ، فاتّحاد طوائف ـ فقبائلَ إقطاعية ، فبلداً تحت الانتداب ، فجمهوريّة دستوريّة . ونحو نهاية القرن التاسع عشر ، كانت كلّ سلطةٍ طائفية تصدر عن المقدّس أو تشارك فيه ، فقد كانت الطائفة تفرض التضامن ، وتكفل بقاء كلّ خليّةٍ في الجماعة . وتمازجت الطائفة والعائلة في نوعٍ من السُلالة الفريدة . وبما أنّ الطائفة هي المرجع الوحيد المشترك ، فإنّ كل فرد فيها يقبل سلطة الرئيس الديني ، ويندرج المذهبيّ في اليوميّ ، جملةً وتفصيلاً ، شأنَ الأحداث الكبيرة[١] .

تحوّلت كل طائفة إلى إرادةٍ طائفيّة . اتّخذت شكلَ بداهةٍ داخلية ، مكتسبة ، ومختبرة بشكلٍ مباشر . ولا أهميّة للانضواء ، إذ يتعذّر كل ابتعادٍ ، من حيث أنّ كلّ ابتعادٍ إنما هو خرقٌ ونَبْذ . إنها شريعة الحماية . أما الطائفة السياسية فهي ، على العكس ، إرادة لتأسيس طائفةٍ واعية ، استناداً إلى الاتّفاقات والمعايير والمُوجبات . ولكي تتأسس ، لا بدّ لها من أن تُضاعِف الوسائط . فهي تريد أن تجمع بين القوّة والقانون . إنها الشريعة الموضوعيّة .

يُفسَّر تكوينُ المجتمعات في الغرب بالنظرية التعاقديّة ، الناتجة عن الإرادة الحرّة للأفراد الأحرار المتساوين في الحياة معاً ، والمحافظين على فرديتهم: تُصبح السلطة الشعبية أساساً ومصدراً لكلّ سلطة سياسيّة تجد شرعيّتها في هذه الإرادة .

أمّا في بلدان الشرق (لا في بلدان الإسلام وحدها كما يريد بعضهم أن يوحي بذلك) ، فإنّ الفعلَ التأسيسيّ الاجتماعيّ تفرضه إرادة إلهيّةٌ متعالية توحّد البشر بالإيمان . فالسّلطة تجيء من اللّه ، ويخضع لها الإنسان خضوعَهُ للقاعدة التي نَطق بها الوحي .

هل ازدواجُ هذه المحاور أم اتّحادُهما هو الذي يخلق شروط الأمّة؟ طائفة دينية أم طائفة سياسيّة ؟ شريعة الحماية أم الشريعة الوضعيّة ؟ إرادة عضوية أم إرادة متعمّدة ؟ إن خلق فضاء سياسيّ يقتضي ، بحسب تاريخ الغرب ، علمنةَ السلطة والحقوق الفردية ، في حين أنّ الكنيسة ، بالمقابل ، أو الكنائس تميل إلى الاحتفاظ باستقلالها وبتوكيد سيادتها على الكلّ الاجتماعي وقد وصلت الإرادة المكبوحة ، منذ البداية ، للعيش ولفرض هذا التزامن لجميع هذه المفهومات المتعارضة ، إلى أن تخلق في لبنان وضعاً فُصَامِيًّا : تنافراً يفسّر

(١) تاريخ الأفكار السياسية، هاشيت ، باريس 1987 .

الغرابة ، والعبثية ، وحمق التصرفات والقضايا الهذيانية التي تنشأ حَدْسيًّا أو تأويلياً ، انطلاقاً من مقدّسات خاطئة .

ثمّة عددٌ من الأحداث ، مشتركٌ على نحْوٍ غريب بين المسيحيين والمسلمين في لبنان ، يترك في الذّاكرة الطائفية ، آثاراً بدلالاتٍ ضائعة ، لكن علاماتها تتحوّل إلى ثِقَلٍ في نظام سيَحْدُد بشكلٍ لا رجعة عنه تاريخَهم : كلّ انفصالٍ ينضاف تلقائيًّا إلى الآخر ، لأن المتخيّل الجامدَ هو الذي يؤوله .

ـ ٥ ـ

لمفهوم التعايش جذورُه المنغرسة في هذه القرون الأولى حيث عاشت الطوائف المعزولة متجاورة . وكان تأصّل الموارنة المتواصل ، بين القرن السابع والقرن التاسع ، في شمالي لبنان ، والدّروز في جنوبيه ، بدءاً من القرن التاسع ، استمراراً لهذه الحقبة من التعايش المتوازي ، وللعلاقات المسالمة فيما بين الطّوائف . مع الحروب الصّليبية ، تداخلَ الدِّين والسياسة : إنها الصدمة الأولى التي واجهها الإسلام ، على أرضه الخاصّة ، مع الغرب . سقطت القدس في ١٥ تموز سنة ١٠٩٩ . استمرّت امبراطوريّة الفرنج قرنين . أخذت الطوائف تخرج من عزلتها ، تواصلت المسيحية المشرقية مع المسيحية الغربية . عاد الموارنة إلى كنيسة روما . اكتشفوا القوّة الزمنية لهذه الكنيسة : الإيمانَ مقروناً بالقوة[1] . انضمّوا بتصميم إلى الصليبيين . إنه التيقّظ على السياسيّ : السياسيّ المرتبط بالأجنبي ، وهذا السياسي ديني . ذلك ما لن تنساه الذاكرة الطائفية المارونية .

مع انهيار الامبراطورية اللّاتينية ، تمّ بقسوةٍ تقتيلُ المسيحيين وبخاصّةٍ الموارنة ، وكذلك الدّروز والشيعة الذين اتُّهموا بالتّعاون مع العدوّ . صارت سلطة الإسلام السنّي مطلقةً . عادت الطوائف المُسْتَنْزفة إلى الانطواء على نفسها . ظهر الاتحاد الطائفي للمرّة الأولى بوصفه ضرورةً للبقاء[1] . وأخذت في الوقت نفسه ترْتسم سلطةٌ مدنيّة عبر الإقطاعية النّاشئة . بدأ الأسياد ـ المحاربون ، والأمراء يشاركون في السلطة البطاركةَ والأساقفة ، والعلماء الذين يمارسون هيمنةً كاملةً على نظام الأحوال الشخصيّة .

(١) ميشو ، تاريخ الحروب الصليبية ، باريس ١٨٤٩ .

Michaud, Histoire Des Croisades Paris 1949.

(١) ج. براتر : تاريخ المملكة اللاتينية ، باريس ١٩٦٩ .

الاستيلاء على القسطنطينية : تستمرّ الامبراطورية العثمانية خمسة قرون . إخضاع كبار الوجهاء اللبنانيين ، والأمير فخر الدين أكّد امتيازاتِ الزّعماء الإقطاعيين واستقلالَ لبنان إداريًا . وفي القرن السادس عشر ظهرت الكيانيّة اللبنانيّة . حدّد أطرَها الأولى عاملان : من جهةٍ ، ثبّتت ازدواجيّة السّلطة الدينية والسياسية ، النّظامَ الطائفي ، ذلك أنّ الأمراء الذين يرئسون طائفةً يكونون هم أنفسهم أعضاء فيها ، أي خاضعين لشرائعها . ومن جهةٍ ثانية ، وخلافاً للإقطاعية الغربية التي كانت تفتيتاً لسلطة الأمير ، في محاولةٍ لاستعادة السّلطة بكاملها ، فإن الإقطاعية في بلاد الإسلام نتيجةٌ لرفض الدّولة السيدة أن تمارس سلطاتها ممارسةً تامّةً على المجموعات البشرية التي تعيش فوق أرضها ، والتي تَعدّهم أجانبَ بسببِ لا انتمائيّتهم إلى الإسلام . وفي لبنان حوّل بُعْدُ السلطة المركزية بسرعةٍ هذا الحقّ المؤقّت إلى حقٍّ وراثي . بل أعطى الأسيادُ الإقطاعيون لأنفسهم امتيازاً غير معترفٍ به ، هو امتيازُ التشريع(٢) .

في القرن السابع عشر ، دفعت الموارنةَ مرحلةٌ من الأمن والرخاء نحو وسط لبنان ، حيث أقاموا علاقاتٍ وثيقةً مع الدروز . نشأت مدنٌ مختلطة . وتمركزت إرساليّاتٌ أجنبيّة . وبدا تعايشُ الطوائف حقيقةً واقعة ، مع أنّ التمييز كان لا يزال كلّيًا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

كان لسقوط الامبراطورية العثمانية أن أظْهر مصلحةَ أوروبا في ما يتعلق ببلدان المشرق . وأتاحت حمايةُ الأقليّات المسيحية المضطهدة سياسةَ التدخّل وسوّغتها . كانت هذه هي اللّحظة التي تحوّل فيها الدينيّ إلى سياسةٍ تحوّلاً نهائيًا . أخذت كلّ طائفةٍ تُبرِز العناصر الأكثرَ عمقاً في وعيها الدّيني مازجةً فيما بينها ، وتُبرِز المكوّنات التاريخية لسلطتها وإرادتها في التفوّق . وشحذت مكيافيليّة القُوى العظمى جميع المخاوف القديمة لدى الطّوائف . لقد أُلقيَ بلولب التّفتيت ، ولن يتوقّف .

١٨٤٠ ، المجابهة الأولى بين الدّروز والموارنة تُغرق لبنانَ في الفوضى . وتجد مأساة لبنان الحديث نَواتَها في الحلّ الذي فُرض . قُسّم لبنان إلى اثنين : أقليم ماروني وآخر درزي ، نظام القائمقاميتين. كان تقسيماً دينيًا حقيقيًا رُسّخ في مؤسّسات .

١٨٤٥ ، مجابهة جديدة درزية ـ مارونيّة .

١٨٦٠ ، مجابهة ثالثة ، كانت الأكثرَ فتكاً ، وُضِع للبنان نظامٌ قانونيّ دولي ،

(٢) جورج قرم ، المصدر السابق .

المتصرفيّة ، التي أدارت لبنان حتى ١٩١٥ وأعطت نتيجتين : نظامَ حكمٍ أمالَ الميزان ، تحت ضغط القوى العظمى ، لمصلحة المسيحيين دونَ ريب ، وإلغاء الإقطاع مما أسْلم لبنان كلّيًا إلى النّظام الطّائفي الذي بلغ حدّ التضخّم . أما المجلس الإداري الذي تألّف من أربعة عشر عضواً ، فقد دشّن التّمثيل النسبي الطّائفي : ثمانية مقاعد للمسيحيين ، وستة للمسلمين[1] .

سارع انهيارُ امبراطوريّةِ الباب العالي ، سنة ١٩١٨ ، في الأوضاع القابلة لنشوء صراعاتٍ فيما بين الطّوائف . وكانت حصيلة الإبادة الجماعيّة للشعب الأرمني مليوناً ونصف المليون ، وقد أثارت لدى جميع مسيحيي الشّرق العودةَ إلى قلقهم القديم ، بوصفهم أقلّيات . وانبعثت فكرة القوميّة العربية ، بالإضافة إلى إرادة الاستقلال ، والوحدة العربية . وتبلورت فكرة لبنان المستقلّ في أوساط المهاجرين اللبنانيين في القاهرة ونيويورك وباريس : اقترحَ المسيحيون لبناناً بحدود تتضمّن سهل البقاع وبيروت ، وتضمنه القوى العظمى . أما المسلمون فكانوا يحلمون بالوطن العربي الذي يشمل جميع الأقاليم الناطقة بالعربية في الامبراطورية المُحْتضِرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٦ ـ

لم يُقاوم الانتدابُ الفرنسي ، أمام التعدديّة الطائفية في لبنان وسورية، إغراء ترسيخ هذه التعدديّة . وعلى هذا الأساس القديم ، المَنْظور إليه بوصفه تاريخيًّا ، أعني أمراً مسلّماً به ، أنشأت فرنسا خمس دول مستقلة لكلٍّ منها خاصيّتها الإثنيّة والطائفية قُلّصت أخيراً ، وانْحصرت في دولتين : لبنان وسورية اليوم . هذا القرار المقترن بسلسلةٍ من القرارات في مختلف ميادين الحياة العامة ، أطلق العنانَ لجميع نزعات التّمييز ، وعزّز البنية الطائفية . وفي ١٩٢٦ ، أعلن الدّستورُ الجمهورية اللبنانية ، البرلمانية . ورأت كلّ طائفة ضماناً لوضعها الطائفي الخاص ، ومصالحها الدينية ، ولِحقّها في أن تكون لها مدارسُها الخاصة . فالمادة ٩٥ تؤكد : «انتقاليًا ، واستهدافاً للعدالة والوفاق ، ستُمثّلُ الطّوائف بالتساوي في الوظائف العامة ، وتشكيل الوزارات دون أن يُلْحِق هذا ضرراً ما بمصلحة الدولة» . وقد اصطدم الدستور ، في إنشائه الكيانَ اللبناني مستقلاً عن سورية ، بردّةِ فعلٍ عنيفة من المسلمين ، الأوفياء لفكرة الوحدة السوريّة . لكنهم أخيراً رَضخوا دون أن يَقبلوا ، حقًّا .

(١) أدمون رباط ، المصدر السابق .

١٩٤٣ : سريعاً ، تبدّت طرق الاستقلال أنّها أقلُّ استقامةً مما تريده الكلمات . اتّضح أنّه لا يكفي توسيخُ الأيدي لكي لا يكون مشروعُ الوطن فشلاً . «لبنان المعجزة ، البلد المضياف ، أرض اللقاءات والتحولات» نعم ، لكن . . . . فما أخذَ لبنانيّون ومراقبون أجانب في تسميته «أزمةً» كان قائماً من قبل . ومع ذلك ، سيبني الاستمرار كياناً ، لبنان ، مع جميع البنى الفوقية التي يستلزمها الوطن ، وفي الوقت نفسه ، سَيَنْخَر الدّعائم . أما الثوابت اللبنانية التي تفرض كلّ طائفة الوفاء المقدس لها ، لمقاصد متباينة ، فقد أخذت تتحوّل إلى حتميات تنازعيّة :

ـ الثابت الجغرافي ، فلبنان عمودٌ فقريٌ بين البحر والصحراء . من هنا تجيء «إرادات العروبة بالنسبة إلى المسلمين ، واللبنانية بالنسبة إلى المسيحيين ، وتَنتُج أشكالٌ من العلاقات التناقضيّة ، من حيث أنها تنتمي إلى عناصر مختلفة ، بعضها سائلٌ ـ البحر الذي يَصل الموازنة بالغرب ، والآخر صلْبٌ ، الرّمل الذي يُطعّم السّهوبَ العربية .

ـ الثّابت الاجتماعي : «لبنان حالة فريدة من حيث أنّ قوميته هي حصيلة رفض لجميع القوميات» . . . والحقّ أنه تفريعٌ سكانيٌ ، اجتماعيٌ طائفي ، يتغذّى هو نفسه من مشكلاتٍ اجتماعية طبقية

ـ الثّابت الدّيني : إن كانت الطائفيّة تُقدّم بوصفها كاريكاتورا «خيانةً لله» فإنها تعاش بوصفها عنصراً حيويّاً للبقاء . ولئن كانت العَلمانية مطروحةً بوصفها ضرورةً ، فإنها مُدْرَكةٌ بوصفها «خيانةٌ للبنان» .

ـ الثّابت الثّقافي : لبنان ، ثلاثُ لغات ، وثقافتان ، وأربع جامعات (فرنسية ، أمريكية ، لبنانية ، عربية) وتقدّم كلٌّ منها تعليماً خاصًّا ، يكملُ تعليماً ابتدائيًّا وثانوياً ، طائفيًّا بشكل تام .

فالتعدديّة قيمةٌ واقعيّة تعاش على جميع مستويات الوعي الفردي والطائفي ، بوصفها إرادةَ وجودٍ تتعارض فيما بينها ، داخلَ متّحد قوميّ طَبَقيّ .

كان مقدّراً للميثاق الوطني غير المكتوب ، في سنة ١٩٤٣ ، أن تنصهر فيه جميع هذه التّناقضات : تناقضات الناس ومصالحهم الخاصة ، وتناقضات الطوائف وامتيازاتها ، وتناقضات القوى العظمى واستراتيجياتها . لم يكن هذا الميثاق الذي مُجّد وقُدّس ، عيدَ عنصرةٍ ، ولا إغماءً روحيًّا عابراً . لقد طَرح خيارين ومنهجيّةً . الخيار الأول يتصل بالسياسة الخارجية : لن يكون لبنان المعقلَ الغربيّ المسيحي ، ولا الجزء الإسلاميّ المقتطع من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوريّة العربيّة . ويتّصل الخيار الثاني بالسياسة الداخلية : تَقبل الطوائف أن تَصهر خلافاتها في إرادةِ بناء الوطن ، في مساواة كليّةٍ ومطلقة . المنهجية ؟ أُعطيتِ البنى الطائفية ، القبَليّة والاقطاعية ، لنفسها الحقَّ النهائي بالمحافظة على ذاتها ، استناداً إلى الأداة ـ المعيار في التوزيع الطائفي لمجموع السلطات .

هكذا نشأت في لبنان آلية عجيبة من الحسابيّة الطائفية أخذت تُغذّى بلا توقّف جميعَ التصرفات اليومية على الأرض اللبنانية كلها . وتحول كل مواطن إلى رقيب ومفتّشٍ يَقظ في كلِّ ما يتعلق بالنَّقصِ الذي يَمسُّ الفعلَ المقدس .

كان لبنان هذا ، المجالُ المغلق ، المحدّد بآفاق حدوده ، يُفرزُ حُماتٍ كثيرةً مريبة . وكان عليه أن يجابه ثلاثَ محنٍ قاسية لا رحمة فيها ، حطّمته أخيراً : إنشاء اسرائيل، طوباوية الوحدة العربية ، النّفط واليقظة السّلفيّة .

ـ ٧ ـ

أدّى نشوء الدولة اليهودية ، المباغت والعنيف ، في السنة ١٩٤٨ ، إلى ارتجاج هذه المنطقة من العالم ، التي كان استقلالها لا يزال هشّاً . وكان في رفض إسرائيل التعايشَ اليهوديّ ـ العربي ، وفي إراداتها أن تخلق ، بأيّ ثمن دولةً دينية مغلقة ، ما أيقظ وسوّغ جميع الاتّجاهات الانفصالية لدى الطوائف أو الأقليات اللاّتينية : الأكراد، الأرمن، الدروز ، الموارنة . . . إلخ . . .(١) أما نزوح الفلسطينيين العَفْويّ والمدبّر ، وتحوّلهم المأساوي إلى لاجئين ، وإرادتهم في استعادة حقوقهم ، فقد أفرزت العنف المسلّح الذي اعتُرِفَ به ، مُذّاك ، معنويًا . وأدّت الهزيمة العربيّة في سنة ١٩٤٨ إلى دور الجيوش المفاجىء والانقلابات في السياسة العربية ، مما فتح الباب للنظم الاستبداديّة . والحاصل أنّ دولة إسرائيل تُثَبّت إذلالاً يتعذّر محوه في الوعي العربي لن تنسى قوميّته قطّ عذابه المعيش والآلام التي سبّبها . وقد عانى لبنان صدمةً ثلاثية قويّة عاشها المسيحيون والمسلمون في اتجاهات متعارضة : الحلم المكبوت بدولة طائفية للمسيحيين . . . الأمل ، بالنسبة إلى المسلمين ، في الانتقام القوميّ العربي بامبراطورية جديدة . حوالي ربع مليون لاجىء فلسطيني تجمّعوا على امتداد الحدود الجنوبية وحتى مشارف بيروت : كتلة بشرية مهمّشة ومعزولة ، وبيدقٌ متحرّك على رقعة الشطرنج اللبنانية الدّاخلية في متناول القوى السياسية

(١) جورج قرم ، الجغرافية السياسية للصراع اللبناني ، باريس ١٩٨٦ .

المتنوعة ، استخدمت فيما بعد الطائفة الإسلامية لكي تبني حضورها المسلح في لبنان . . . عاملةً أخيراً على أن تخلق ، من أجل بقائها ، دولةًداخل الدولة وبقي لبنان المُحيَّد بتناقضاته في معزلٍ عن المحاولات العربية الخائبة للنضال ضدّ إسرائيل ، وعن الحروب الإسرائيلية ـ العربيّة .

لمّا القومية العربية وليدة التعارض مع الامبراطورية العثمانية في بدايات القرن العشرين ، فقد استيقظت ، في الخمسينات ، تبحث عن ردٍّ على التحدّي الصهيوني . وحاول كلٌ من حركة البعث ، والناصرية ، وحركة القوميين العرب التخطيط لمسار الحلم بالوحدة العربية. لكنّ إرادتها الجماهيرية ، وتآليفها بين مختلف النّزعات الاشتراكية الأوروبية ، وإيمانها بواحديّة الحزب ، لم تنجح في أن تخلق قوًى سياسية حقيقية . فجميع هذه الحركات انتهت إلى الانغماس في الصّراعات الإقليمية وبخاصّةٍ بين القاهرة ، ودمشق وبغداد ، أو إلى أن تجد أنّ الانتصارات الإسرائيلية قد أفقدتها شأنها[1] . لكن لبنان ، بفعل هشاشته الوراثيّة ، ضخّم جميع الاتجاهات . فقد استقبل جميع الأحزاب التي تتسرب في النسيج الاجتماعي ، إزاء دولة كانت تبدو أكثر فأكثر ثنائية الرأس . فالصراع على السلطة بين رئيس الجمهورية المسيحي ورئيس الوزارة المسلم جمّدا شيئاً فشيئاً ، العمل الإداري . وانتقلت السلطة إلى الشارع ، والصحف ، والمراتب الدينيّة[2] . ١٩٥٨ ، ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٥ ، هي مراحل الفوضى التي ستستقرّ في البلاد .

وكان للثروة النفطية نتيجةٌ مزدوجة : دَعمت الأنظمة المحافظة والمستبدة من جهة ، وأتاحت جميعَ أنواع المغامرات ، من جهةٍ ثانية . وأخذت الإعانات المالية تُموّل مصالح متناقضة وتطلق الحلم بعالم إسلامي (شجّعت الولايات المتحدة هذه الحركة أملاً في ايقاف التغلغل السوفياتي) . وشُجّعت مبادىء الإسلام المتشدّد ، وأصبح التضامن الإسلامي كفاحيًا .

وأنشأت العربية السعودية ، والمغرب وباكستان جامعة الدول الإسلامية في السنة ١٩٦٩ : تطبيق الشرع الإسلامي ، الإعلاء من شأن النظام الإسلامي ، إنشاء مصارف إسلامية . وشعر المسيحيون أنّ قلقهم ، بوصفهم أقليات ، أخذ يستيقظ .

(١) جورج قرم ، المصدر السابق .
(٢) ادمون رباط ، المصدر السابق .

عاش لبنان مع الازدهار النفطي أعظم أوقات رخائه . تكوّن المصرف اللبناني ، وانفتحت البلاد على العالم العربي كله ، وجَنَتْ ثرواتٍ ضخمة . وفي الوقت نفسه ، اشتدّت مطالبة الطوائف الإسلامية التي أخذ احتجاجها يتزايد ضدّ امتيازات الطائفة المارونية وضدّ احتكارها «الذي لا يُطاق» لجميع السلطات .

ـ ٨ ـ

منذ ١٩٥٨ ، لم يعد التراكم الفوضوي للطبقات الانفجارية تهديداً خَفيّاً . أخذ اللبنانيون والعرب وإسرائيل والقوى العظمى في العالم تُدرك المأساة الجارية . الصورة العادية للبركان أصبحت مع ذلك صورةَ لبنان ، حيث يَنتفخ المزيج المنصهر / المعقد ، مزيجُ العناصر السياسيّة المتفككة ، وحيث يتزايد ضغطُ التشنّجات الطائفية ، الذي يتعذّر ضبطه . صارت إدارة المؤسّسات امتحانَ قوّةٍ بشكلٍ دائم ، وتحوّل الاقتصاد إلى فوضى تنظّمها لصالحها البورجوازيات المسيحية والإسلامية . وتبلورت التوتّرات الاجتماعية وصارَ الاعلام ، والصحافة ، والشارع ، والرؤساء المدنيون والدينيون والجيش ، بالأصالة وبالوكالة ، امتداداتٍ وأصواتاً ناطقة رسميّةً للصراعات العربية ، وحساباتِ اسرائيل ، والنّزاعات الأصولية التي ستغذّي لاحقاً النزاعات السلفيّة المتشددة . وصنع الفلسطينيون ، منذ اتّفاقات القاهرة وأيلول الأسود الأردني من لبنان المزعزع هذا ، بلدَهم الواقعي . لم يعد الجسم الاجتماعيّ إلاّ لا نهايةً من النقاط الفاصلة، حينما اندلعَ هيجان نيسان ١٩٧٥ . . . حرب أهلية ، حرب دينية . تعدّدت الصفات ، وتعددت الكوابيس أيضاً . باسم المسيح ، والنبي ، ولبنان ، أخذت الطوائف ـ الميليشيات والفلسطينيون ، يتناحرون ، ويتذابحون يَبيدون ويعذّبون ، في عنفٍ مجنون من أجل أن تحظى كلّ فئة بهويّتها الصّافية وثقافتها الأصلية . واللبنانيون ، خلافاً لِلُعْبة السياسية ، وتوكيداً لمبدأ الواقع ، آمنوا بسلطة العنف وأعلنوا الكارثة . وَكستِ المخابراتُ السرّية والقوى العظمى في العالم مناوراتها ، بالأخلاق وضرورات السّلام . كان الوقت قد فات .

١٩٨٨ ـ ثلاث عشرة سنة مرّت ، وجميع هيجانات الحياة والبقاء ، التي هي شجاعةٌ حقيقية مارسَها اللبنانيون ، لا تقدر أن تخفي القلق الذي يولّده قدّاسُ الموتى الذي يتواصل . ثلاث عشرة سنة من التهديم الذي يتجاوز كلّ حد . . . واليوم لا تزال الطوائف كما هي ، دينية ، سياسية ، مستنزفة ، أكثر انطواء على نفسها من أي وقتٍ مضى ، مجزّأة ، ومتحصنة في أماكن مغلقة . . . لكن لا تزال كما هي ، في بلدٍ محطم . طبعاً ،

تعدّل طيف القوة : انقسام الموازنة ، بشكلٍ أوقف النزيف الذي يُفرغهم من قوتهم ، السنة ، الأقوياء أمس ، يصبحون في وضع المحميين ، الدّروز أشداء لكنهم معزولون في جبلهم ـ الحصن ، الشيعة الذين أهملوا دائماً ، يقودون اللعبة ويرعبون جميع الآخرين المسلمين ، باستثناء الأرمن الذين آثروا البقاء على حدة .

ـ ٩ ـ

في قراءة آلاف الصفحات التي كتبت حول أحداث لبنان ، يبقى القارىء مذهولاً بشكلٍ عميق من كثرة هذه التّحليلات وتشابهها في اللاّمُفكّر ، كما لو أنّ تفسيره شديد التعذر : فرغم التوكيدات ، والاستنتاجات البَدهيّة ، يلازم القارىء انطباعٌ بأن ثمّةَ التباساً كبيراً . إن المسألة الشرقية الجديدة تُحرّك جميع شياطين التّيه العقلي لدى مؤرخي الحاضر ، ولا تنجو شهادتي من هذا التّيه : هذا التارجح بين الحَدْس والمعاينة ، هذا التفاوت بين التاريخ والحدَث المتنوع، بين المُدرَك والمحقق . . . القرون المحددة وعوالم الوحي الممزوجة بمطامح الامبراطوريات .

الخلاصة : الطّائفة الدينية ، الطائفة السياسية : ليس الدين ما قبل تاريخ العقل ، لكنه بُعْدٌ في الفكر الإنساني تتعذّر الإحاطة به«(١)» ، وهذا صحيحٌ ، لكن بين الأخلاق والسياسة ، تناقُضٌ إذا دفعنا كلاً منهما إلى الطّرف الأقصى . وللسياسيّ مسوّغاتُه ، مع الأسف ، بالنّسبة إلى الأخلاقي«(٢)» ، «مهما كانت الأخلاق عاليةً ، لا يمكن أن تكون قاعدةً للدولة ، وللعلاقات بين المواطنين ، أو العلاقات بين الدّول ، المتجابهة بعنف المصالح المتعارضة«(٣)» .

هناك إذن عالمان متعارضان . في الغرب حكمٌ ثابت تحوّل إلى قاعدة متّبعة، يقول إن السياسي والديني ، في الشرق الأوسط ، أرضِ الأديان التوحيدية الثلاثة ، يمتزجان بشكلٍ نهائي ، مما يشكّل مناعةً ضدّ كل ثقافةٍ علمانية . ومع ذلك فإن الوهم العلماني في إسرائيل ، الصهيونية الدينية والصهيونية السياسية ، يُجاور الدُّوارَ التيوقراطيّ . وتجتاز

(١) أ. فايفر ، «نوفيل أبسرفاتور» ، ٧ آب ١٩٨٧ .

(٢) أ. ليفيناس ، الدفاتر الجديدة ، رقم ٧١ ، ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣ .

(E. Levinas, Les nouveaux cahiers, N° 71, 1982 – 1983).

(٣) ج. ل. شليغل ، مشروع ، لوسيرف ، باريس ١٩٧٧ .

(J. L. Schlegel, Projet, Le cerf, Paris 1977).

ARCHIVE

اسرائيل اليوم الأزمة الأكثر خطورةً في التّاريخ اليهودي : إن على الأسطورة المؤسّسة في الدّولة أن تجابه فيما وراء الطائفة ، حق الآخر بالوجود ، أن ترسمَ إذن سياسةً تفتّش عبثاً عن شرعيتها ، دون أن تقوّض أسسَ الهيكل . وفي إيران ، تجييشٌ خارق دفع شعباً بكامله طلباً للحرية، في مسيرةٍ يريد فيها الإيمان المستيقظ أن يكون تعالياً لجميع الآلام المعيشة . لقد غرق الإسلام الشيعي بفعل صدمة السياسي ، في هَرعٍ جماعي ، حيث أصبح كل شيء نَفْياً للآمال. الكنائس المسيحية؟ كنائس مفكّكة . . . ففي لبنان الذي تبلغ مساحته عشرة آلاف كيلومتر مربع ، يعيش مليون ونصف المليون من المسيحيين ، وجميع الكنائس الشرقية والغربية ممثلة . . . أن «كنيسة العرب»[١] هذه ، عاشت طول عصور ، في كيانات حقوقية ، سياسية ، مصنفة ، حيثُ يُعترف بالهويّة الدينية ، وترفض الهوية المدنية . آنذاك ، تولد مع الوقت ، سوء تفاهم حول معنى الإيمان ، الذي فسد في الجمود الطقسي ، والأكليروسية وانتهى إلى أن يكون نرجسيّة طائفية . هذا الهَجْسُ المرضيّ في لبنان بهويّةٍ صافية لكل طائفة (المزيج بين الثلة التي تولدها السلطة ، وتصميم أعضائها على أن يدفعوا حياتهم ثمناً لإبراز حقيقتهم) ، وصل عند الموارنة إلى أن يصبح بحثاً عن هوية استيهاميّة . . . وإلى أن يصبح عند المسلمين نفياً للآخر: من جديدٍ يُنظر إلى أهل الكتاب بوصفهم منحرفين (كفّاراً) ، وحلفاء ممكنين للأجنبي . هذه الذاكرات كلّها تفرز مُتَخيّلاً لم يعد فيه المقدّس إلا إرادةَ قوّة ، وقتْلاً للآخر ، حيث يصبح اللّه والأجنبيّ الضّامنين الوحيدين للبقاء .

إنّ يهوديّة إسرائيل ، وإسلام إيران ولبنان ، ومسيحيّة لبنان ، أدياننا الثلاثة المريضة ، بالتجسّد السياسي ، بالروحانية التّائهة ، بالوعد الضائع ، تفرز التماميّة المذهبيّة ، التي هي نقيضٌ للفكر، وحيثُ يَنفي الإنسانُ من المدينة ، اللّهَ والإنسانَ على السواء .

ـ ١٠ ـ

هل أسمح لنفسي ، في ختام كلامي ، أن أقول بأن البحث نفسه في الواقع يدفع ، بشكل لا واعٍ ، المسيحيين والمسلمين في الشرق العربي ، نحو فكر تساؤلي جديد ، يتخلص من عبوديات التّقليد ، ويحقّق القطيعة مع الوثوقيات : معايير لا تزال سلبية حيث

(١) ج. كوربون ، المصدر السابق .

تُمثّل الحقيقة في زمنين : «لقد قيل الجوهري ، لكن إن شئتم لم يُقَل أي شيء»(١) . إذْ لا يمكن أن يُقال كلّ شيء . تحت الزّبد ، تختلج إشارات رفيعةٌ ، اقتراحاتٌ أوّلية ، شروحاتٌ ، تخطيطات . . . ومن أجل أن تنبثق ، لا بدّ من زمن المعيش الإنساني . إنني أعتقد بانبثاق الفكر التساؤلي في الأرض العربية الإسلامية والمسيحية ، الطّريقِ الوحيد للوصول إلى تعرية الأشكال من أجل الوصول إلى المعنى . . . ولكي يحطّم الزّمن المرفوض اليوم بأوّليّةِ الحاضر ، هذا الإلحاحَ العقيم منذ ثلاث عشرة سنة ، يحطّم هذا الوهمَ القائم على اتّباع ظله الخاص في الأفق لاستيهاماته الخاصة ، ويكتشف من جديد عبر «كثافة التاريخ» لا سِرُّ العالم ، بل قراءته الجديدة ، المعرّاة من صورته الخاصة . لكنّ زمن البناء في الشكّ ، غيرُ معطًى كما يعلّمنا تاريخ القرن العشرين . هل سيفهم اللبنانيون يوماً أن عليهم أن يأخذوه؟ إلى ذلك الحين يبقى سادةُ الحرب الطائفيون سادةً على أرضهم .

(هذا النص مكتوب أصلاً باللغة الفرنسية)

**بول طنّوس**

(باريس ، ٨ شباط ١٩٨٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

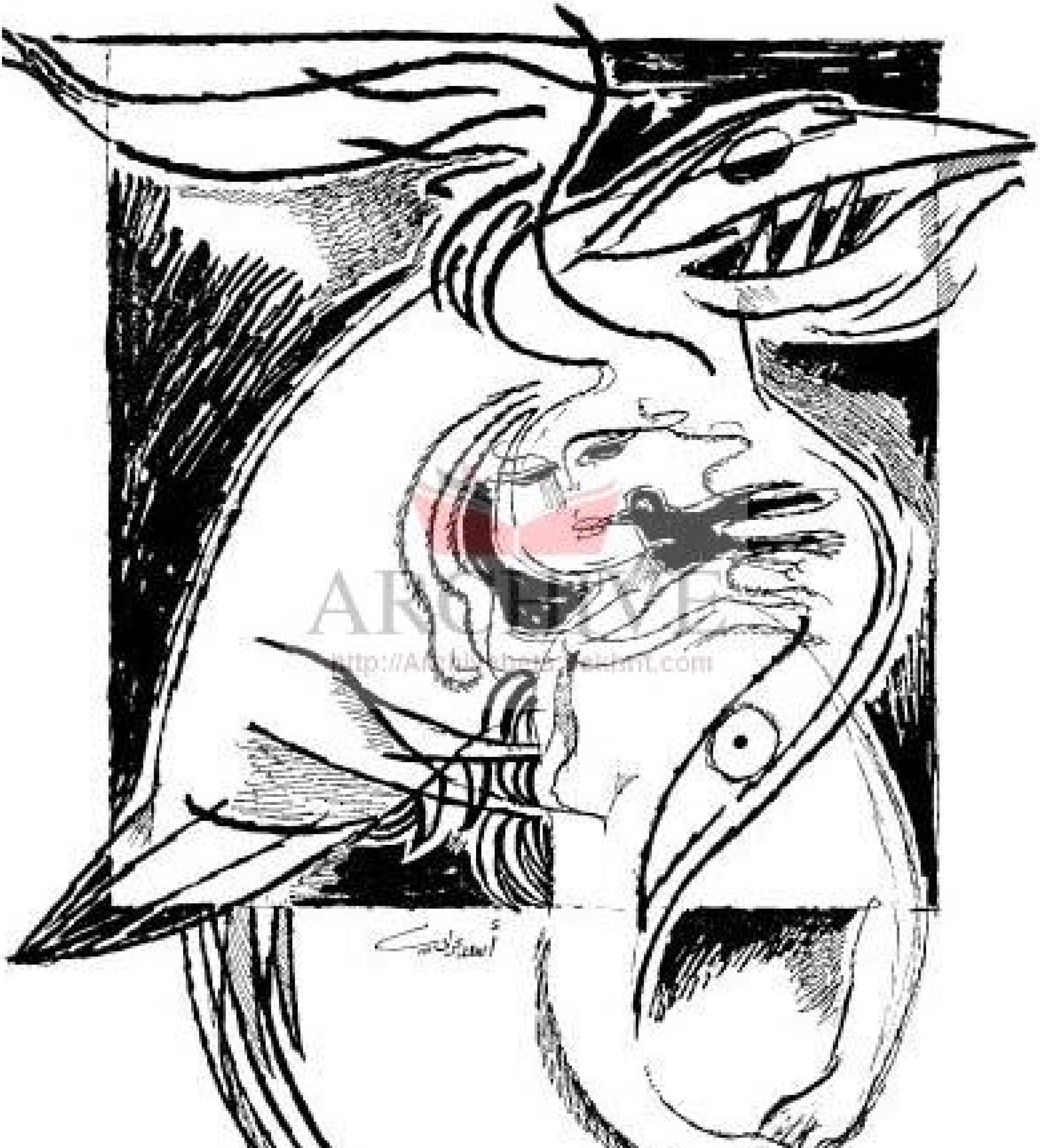
(١) ا. ليفيناس . أسماء حقيقية ، باريس ١٩٨٧

(E. Levinas, Noms Propres, Paris 1987).

أسعد عرابي

# حالات بين الرغبة والاغتصاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عبد العزيز المقالح

# الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر
## (دراسة تطبيقية)

لا أريد بالأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر ما أراده من قبل (ت. س. إليوت) في مقالته الشهيرة عن (أصوات الشعر الثلاثة) . ولمن ابتعد به العهد عن تلك المقالة ، نشير بإيجاز إلى أنّ ما عناه (إليوت) بالأصوات الثلاثة هو أولاً : صوت الشاعر مخاطباً نفسه . وثانياً : صوت الشاعر مخاطباً جماعة قليلة أو كثيرة . وثالثاً : صوت الشاعر محاولاً أن يخلق «شخصاً» مسرحيّاً يتكلم شعراً ... تلك باختصار شديد هي أصوات الشعر الثلاثة عند إليوت . أما الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر وهي ما أحاول الحديث عنه في هذا المقال فلا علاقة لها بأصوات (إليوت) من قريب أو بعيد .

الأصوات الثلاثة في هذا السياق تعبير عن ثلاثة مستويات في الشعر العربي المعاصر نجحت في تمثيل الرؤ ية أو الحساسيات الشعرية الجديدة التي أخذت في التكون ثم التبلور منذ الخمسينات حتى صارت في السبعينات وفي الثمانينات أصواتاً متميزة تكتسب عناصرها ومكوناتها العامة المشتركة . ولا يتّضح التمايز بين هذه الأصوات من الاستقراء العام للخصائص المشتركة وحسب ، وإنما يتضح كذلك من المواقف المعلنة لأصحاب هذه الأصوات التي ينظر إليها بعض الدارسين من زاوية التنافس أو في إطار اختلاف مقاييس الايصال وعلاقة الشاعر بالجمهور أو الصفوة ، في حين أنها تضعنا إزاء مرحلة شعرية معاصرة تتمحور رؤ يةً وتركيباً في أصوات ثلاثة للقصيدة العربية وهذه الأصوات تتداخل لتتخارج ، وتتقارب لتتباعد وما من وجه شبه يجمع ـ على سبيل المثال ـ بين أدونيس والبياتي وحجازي ، وبين نازك الملائكة وعفيفي مطر وأمل دنقل ، وبين محمد بنيس

ومحمود درويش ومحمد علي شمس الدين . وقبل أن نمضي في استنطاق هذا التباين ـ وهو موضوع بحثنا ـ ولكون الشعر المعاصر لا يزال موضع تشكيك وهجوم من جانب التقليديين كما لا يزال منطلق تنظيرات وتجارب مفتوحة على الغامض المجهول من جانب المستقبليين ، فإن هذا المدخل شكّل وقفة قصيرة يحاول من خلالها إلقاء نظرة تمهيدية على الساحة الشعرية الموزعة بين دعاة الاقتحام ودعاة الاجترار .

وتبرز منذ البداية مشكلة المصطلح الذي تمحورت حوله هذه الدراسة التطبيقية وهو مصطلح (الأصوات) بمفهومه الذي قد لا يكون مستخدماً بالدلالة نفسها التي أرغب في توصيلها من خلاله . وربما يكون مصطلح (الملامح) أقرب المصطلحات الشائعة إلى ما أردت التعبير عنه من خلال هذا المصطلح الجديد . إلا أن لفظ «الملامح» بمدلوله القاصر على الملامح الخارجية للعمل الشعري موضوع بحثنا ، فضلاً عن اتساعه لاستيعاب ملامح الأشياء يجعله عاجزاً عن تأدية المعنى الذي أريده ، ويجعل مصطلح الأصوات أكثر تحديداً وتعبيراً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكنت قد رفضت استخدام مصطلح الأجيال في هذا المجال لأنه من المصطلحات الفضفاضة التي تضمّ تحت مفهوم العمر المضلل ، تيارات شتيتة ومتناقضة ، ولأن هذه الدراسة تكشف عن أن بعض روّاد القصيدة الجديدة وهم من جيل متقدم في العمر قد استطاعوا في السبعينات والثمانينات أن يواكبوا حركة الابداع وأن يتمثّلوا الحساسية الجديدة وتجلياتها الفنية بالقدر نفسه الذي جسّدها به وتمثّلها به من اصْطُلح على تسميتهم بجيل السبعينات أو الثمانينات .

أما مصطلح الاتّجاهات ، وهو مصطلح شائع في مثل هذه الدّراسات ـ وكان من الجائز الأخذ به ـ فهو مصطلح فكري أكثر من كونه مصطلحاً أدبياً وشعرياً على وجه الخصوص . وهو لا يجسّد الدّلالات التي تحرص هذه الدراسة على تحقيقها أو الوصول إليها . فهي ـ أي هذه الدراسة ـ لا تُعْنَى بالمواقف والموضوعات بِقَدْر ما تُعْنَى بالتّماثل الصوتي . ويمكن بشيء من الحذر استخدام وصف آخر هو التماثل اللغوي بين عدد من الشعراء بغض النظر عن أعمارهم ومواقفهم السياسية والاجتماعية وعن كونهم من جيل الأربعينات أو السبعينات . ولا ريب أن النقد الأدبي الحديث من منظور الدراسات اللّسانية القائمة على التنظيمات الصوتية قد سار في هذا المجال خطوات واسعة صارت تبشّر بالكثير .

ـ ٢ ـ

يصطدم سؤال الحداثة أول ما يصطدم في هذه الساحة بالثنائية الشائعة بين القديم والجديد ، والحقّ أن الثنائية تكاد تلفّ الحياة الثقافية والفكرية العربية وتحيط بها من الجهات الأربع : ثنائية الفعل والكلمة ، ثنائية الشّرق والغرب ، ثنائية الخلف والسلف ، ثنائية الموضوعي والخيالي ، ثنائية الثقافي والسياسي ، ثنائية الرواد والتابعين . ثنائيات كثيرة يطول حصرها ويصعب استقصاؤها . وتهدف هذه المحاولة إلى قراءة بعض النماذج الشعرية المعاصرة في ضوء الرؤية النقدية التي تسعى إلى الابتعاد بالكتابة الشعرية ، أيّاً كان عصرها ، عن المنظور السائد للثنائية الزمنية بين القديم والجديد ، فليس في الإبداع الشعري ـ شأن أشكال الابداع كلها ـ ما هو قديم وجديد إلا من الناحية التاريخية . وأزعم أن النقاد العرب القدامى أنفسهم قد تجاوزوا هذه الثنائية ونسفوا باسم الأصالة أو الجودة عيار القديم الذي كان جديداً والجديد الذي سيكون قديماً .

الكتابة الشعرية إذن ، فعلٌ إبداعي حديث ومتجدد وغير متعارض أو متناقض مع ما سبقه من أفعال الابداع الكتابية ، وهذا لا يعني بالضرورة أن كلّ فعل ابداعي لا يستطيع أو لا ينبغي أن يكون مغايراً لذلك الذي سبقه أو غير متجانس معه ، لأن لكل عمل إبداعي صوته الخاص الذي يعكس بطريقةٍ مباشرة أو غير مباشرة بنيته المعبرة ، ويعكس بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ايقاع الحياة المتطورة أو المتخلفة على امتداد آلاف السنين . ولا أعتقد أن هناك تناقضاً جوهرياً في سيرورة الكتابة الشعرية لأنّ فعل الابداع الكتابي ينطلق قبل كل المعايير وبعدها ، من معيار واحدٍ هو معيار القدرة على الإبداع باللغة حيث يتلاشى عند كل درجة عالية من روعة التعبير كلّ شعور بالعامل الزمني التأريخي وتتساوى عند الاستجابة المتجددة اللحظة التاريخية باللحظة المعاصرة ، والعكس صحيح .

كما أن قيمة الفن الحقيقي في أشكاله المختلفة من شعر وموسيقى ورسم ومعمار . . إلخ تكمن في قدرته العظيمة على تحطيم الثنائية الزمنية ، وفي احتفاظه بجوهرية الموقف الإنساني الخالد ورؤيته للكون ، وحضوره إزاء الواقع بكافّة ظواهره . إن الذين يرون في الفن المعاصر بأشكاله المختلفة انحرافاً واختلافاً عن الأصول إنما يؤكّدون على الثنائية الزمنية ويفقدون الرؤية العلمية القادرة على اكتشاف أوجه الاتفاق في الفنون كلّها وأوجه الاختلاف والتنوع في الفن الواحد .

فلم يكن الشعر العربي واحداً منذ العصر الجاهلي ، وهو الآن غير متعدد إلى درجة تستوجب استدعاء صفاتٍ أو تسميات جديدة ، فأواصر القربى بين قديم الشعر وحديثه قائمة والمنطلقات الأساسية للرؤيا لا تزال ثابتةً ، وكما توجد أقلام تقليدية تدين ظاهرة الشعر الحديث بوصفها انسلاخاً عن الموروث وخروجاً على قواعد الكتابة الشعرية ، توجد كذلك أقلام حديثة لا ترى في الجزء الأكبر من ظاهرة الشعر الحديث إلاّ اجتراراً للقديم ونَسْخاً له أو نسجاً على منواله .

وتبدو المفارقة كأوضح ما تكون في هذين الرأيين المتعارضين عن الشعر الجديد . ويأتي الرأي الأول تعبيراً عن التصوّر التقليدي الشديد التعصب للقصيدة البيتية كما يأتي الرأي الآخر تعبيراً عن الموقف الحديث وربما الأحدث الذي لا يرى في ما يصدر عن الجديد حتى الآن سوى الإرهاصات الأولى . ومن المهم الإشارة إلى ما يحير في الرأي الأول أن صاحبه لا علاقة له فكريًا بالسلفية والسلفيين ، وإلى أن حدود سلفيته تتوقف عند الشعر وحده . وصاحب هذا الرأي هو الدكتور الطاهر أحمد مكي رئيس تحرير مجلة «أدب وفن» اليسارية . وقد ورد هذا الرأي رداً على سؤالين أحدهما لماذا تهاجم الشعر الجديد دائماً؟ والآخر : كيف تنظر إذن إلى مستقبل هذا الشعر؟

يقول الطاهر مكي ردًا على السؤال الأول : (لأنه يفتقد أصول الشعر العربي ، والعرب أنفسهم عندما خرجوا عن الشعر وسمعوا «الموشحات» لم يسموها الشعر متعدد القافية . . سموها «موشحات» وهي شيء غير الشعر ، كذلك عندما كتبوا الموشحات باللغة العامية ، لم يسموها موشحات باللغة العامية وإنما سموها «زجلا» وهو أيضاً غير الموشحات ، الأمر مختلف ، أنا أعتبر أن الشعر الحر هو أدب ، ولكنه ليس شعراً . . تماماً كما أن القصة نثر ، ولكنها ليست مقامة ، والمقامة نثر ولكنها ليست نثراً فنياً ، والتوقيعات نثر ولكنها ليست رواية . . وهكذا ، بمعنى أن كل جنس أدبي يولد يجيء معه اسمه ، أما أن يجيء إنسان ويخترع جنساً أدبياً جديداً ثم يأخذ له مصطلحاً قديماً فهذا خلط) .

ويجيب الطاهر مكي على السؤال الآخر عن مستقبل الشعر الجديد قائلاً : (لا حياة له على الاطلاق ، هو موجود لعشر سنوات أخرى ، وبعده سينتهي ، المستقبل كله للقصيدة العمودية)(١) .

ونحن إذ نؤكد أن المستقبل كله بشعره ونثره لله ، نود أن نجاري استاذنا الجليل في

تنبؤاته غير العلمية فنرى أنّ هذا النوع من الشعر سوف يستمر على أقل تقدير كما استمرت الموشّحات والأزجال ، وأن شعراً آخر سوف يظهر في المستقبل القريب أو البعيد وسوف يستمر هو الآخر كما استمر هذا الشعر ، والمستغرب من استاذ جليل مثل الدكتور طاهر مكي أن ينفي بجرة قلم كون الموشحات الفصيحة والعاميّة شعراً . وهنا يطل سؤال هو : هل يسري هذا الحكم على الجانب الكبير من الشعر المهجري ، وقد كتبه أصحابه في سياق الموشحات ؟ ثم هل تسمية «الرجز» بهذا الاسم يخرجه من قائمة الشعر ويعطيه استقلاليته التامة ؟ وهل المسمطات والمبيتات والمخمسات خارجة عن دائرة الشعر لأنها حظيت منذ القديم بمسميّات أو مصطلحات منحتها هذه الاستقلالية عن الشعر؟ هل هو النظم؟ وأين تكمن الشعرية في الايقاع أم في الشطرية ؟ وهل يتميز عمود الشعر بوحدة البحر أو بالوزن والقافية فقط؟

وأدونيس هو صاحب الرأي الآخر في هذا المجال ، وقد عرفنا من بعض ملاحظاته العنيفة على بعض من كنا نرى فيهم شعراء تحديث أنهم ليسوا سوى ضحايا لأوهام المعاصرة والمغايرة الشكلية كشوقي الذي يراه من أفق المنظور الشعري أقل حظاً في الحداثة من امرىء القيس . وكنازك الملائكة التي يبدو شعرها من المنظور نفسه أيضاً أقل من شعر أبي تمام حساسية ورؤية فنية حديثة . صاحب هذا الرأي لا يزال يبشر بالثورة الشعرية ويدعو إلى تأسيس كتابة جديدة لا يقف الشعر معها عند تغيير (شكله) وحسب ، أو عند تغيير (محتواه) وحسب (وإنما أيضاً ، وقبل ذلك في تغيير معناه بالذات ، وبالتالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه .) . وهو لا يتردد في إدانة معظم أو كل ما ينشر باسم الشعر الحديث ، ويعدّه شعراً متخلفاً عن عصره ، عندما يقول : (والواقع أننا نقع اليوم في تقليدية بالنسبة إلى الشعر الحديث أقسى بكثير من تقليدية الشعر الجاهلي. فكما كان الشعر الجاهلي قصيدة واحدة، وكانت بقية القصائد تنويعاً على هذه القصيدة فإن الشعر الحديث يكاد يصل اليوم إلى هذه المرحلة . هناك قصيدة حديثة ، والباقي تنويع على هذه القصيدة وتقليد لها . هذه الأمور كلها تحتاج إلى ناقد كبير كي يكشفها .)[٣] .

وحتى يأتي الناقد الكبير الذي يكشف أبعاد التقليدية الحديثة نكتفي نحن هنا برصد الخيط الهجومي على القصيدة الجديدة في هذا الرأي ، وهو الرأي الذي قد يخلط بعضهم بينه وبين الخيط السابق ليكونوا منهما ـ رغم التباين الواضح ـ نسجاً واحداً غايته الاعتراف بتعثّر التجربة الشعرية المعاصرة إن لم نقل فشلها . ولكي لا نقع في مثل هذا الخلط علينا

أن نعيد النظر في المقولتين أو الرأيين السابقين لكي ندرك أن أولهما يطلق بدافع الكراهية للجديد الشعريّ، دون تمييز بين غثه وسمينه ، حكماً انفعاليًا ينسف به الحاضر الشعري كله وينسف معه كل امكانية للتحديث خارج اطار القديم وبعيداً عن ضوابطه ، وحدوده ، كما يجعل الخروج على المعايير التقليدية للقصيدة شرطاً فنياً مستحيلاً .

وخطر مثل هذا الرأي أنه يرفض محاولة التغيير ويدعو ضمناً إلى المحافظة على المقومات العمودية الثابتة والمستقرة في حياتنا العربية ، ولأنه صادر عن أستاذ جليل يسعى بفكره إلى هدم البنية الاجتماعية الظالمة ، ويرفض في كتابته وفي مواقفه أن تخضع الحياة أو الأشكال الثقافية الأخرى للمعايير والقوانين السلفية ، وأي سلفية اقسى على الابداع العربي من سجنه في قوالب ثابتة لا يرقى إليها التغيير . وإذا كان الرأي الآخر ـ رأي أدونيس ـ يشكو من النمطيّة الجديدة ، ويطالب بتحرير القصيدة الجديدة المعاصرة من قبضتها الفنية فكيف الحال مع هذه النمطية السلفية التي بلغ عمرها المعلوم أكثر من ستة عشر قرناً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هجوم أدونيس على التقليدية الحديثة ينطلق من حرصه على الحركة الشعرية الجديدة ، هذا الوليد المعاصر الذي ينبغي أن ينجح في إبداع لغته وفي استيعاب تجربته بكامل ظروفها التاريخية والروحية والنفسية . وقد أشرنا إلى عبارة له يرفض بها أن يكون التغيير مقصوراً على الشكل وحده أو المحتوى وحده ، لان ذلك وهم ، واستمرار في الخطأ الذي وقع فيه كثير من الشعراء المحدثين الذين توهموا أن الجديد الشعري ينطلق من مغايرة القديم في الشكل والمحتوى بينما الكتابة التغييرية إبداعية ، «والابداع» تجربة كيانية شاملة «وتجربة تجاوز لا تحيا في ظل قاعدة» وهذا الموقف يعكس وعياً إيجابيًا بأهمية التوكيد على استمرارية التغيير الخلاق والخروج من الأسئلة القديمة إلى طرح أسئلة جديدة تتفق أو تواكب الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة .

إن عمليات التحويل في الايقاع الشعري أو في شكل القصيدة تبقى أقلّ خطراً من عمليات التحويل الدلالي في المفردات اللغوية التي تتكون منها القصيدة الجيدة والتي يسهم فيها الشعراء الكبار بالنصيب الأكبر ، كما أنّ التفريق بين الشكل الذي هو عام والأسلوب الذي هو خاص لم يحدث إلا عند كبار الشعراء الذين عدّوا الانحراف الأسلوبي ضَرْباً من الإبداع وخروجاً يؤكد القاعدة الشعرية ولا ينفيها . وإذا رجعنا ـ بهذا المعنى الواسع ـ إلى الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى اليوم ، نجد أن قائمة الأسماء المتبقية

فضلاً عن المندثرة وما أكثرها ، ترينا ثلاثة نماذج من الشعراء هي :

أولاً : نموذج الشاعر الكبير .

ثانياً : نموذج الشاعر الصغير .

ثالثاً : نموذج الشاعر الرديء .

والنموذج الثاني والثالث كانا ولا يزالان أكثر نمواً وتوالداً وأكثر تماسكاً بالانضواء تحت لواء (عمود الشعر) وحُسْبانه أساساً ثابتاً لكتابة القصيدة ، وعَدّ الخروج على القوالب الجاهزة عجزاً وإفساداً لنظم الشعر . وما أكثر المنظومات التي ملأ بها الشعراء الصغار وشعراء الرداءة صدر الماضي والحاضر . وعلى العكس من ذلك الشعراء الكبار الذين أخذوا أماكنهم في عصورهم المختلفة بمقدار خروجهم على القديم وإضافتهم إليه . وشعراء كبار أمثال بشار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبّي والمعري لم يكونوا كذلك لأنهم حافظوا على النمطية ودارت قصائدهم في إطار أوزان الخليل وبحوره وإنما لان كل واحد من هؤلاء قد حاول أن يضيف بأسلوبه الخاص شيئاً ما داخل هذا الشكل بغية اعطاء اللغة طاقة تمكنها من التشكل في نسق تعبيري يخالف (عمود الشعر) أو يختلف مع الشّكل الجاهز .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا شك أن أبا تمام بانحرافه الأسلوبي وبتعامله الشعري مع اللغة قد كان أكثر الشعراء الكبار في الماضي قدرة على هزّ المفهوم التقليدي لعمود الشعر . وقد أطال الدكتور طه حسين التعليق على بيت لأبي تمام أثار النقاد القدامى حوله خلافاً كبيراً ، وكان موضوع استهجانهم وسخريتهم ، وذلك البيت هو :

رقيق حواشي الحِلْم لو أن حِلْمَه ... بكفّيكَ ما مارَيْتَ في أنّه بُرْدُ .

أما تعليق الدكتور طه حسين فقد جاء فيه (من المحقق أنّ هذا البيت قد أضحك الناس منذ سمعوه إلى اليوم بهذه الصورة الغريبة وهي الحلم في الكفين ، وكيف يكون الحلم في الكفين ؟ ولكن هؤلاء النقاد لم يقدروا الفرق البعيد بين عقلية أبي تمام وعقلية الشعراء المتقدمين ، والذين قلّدوهم من المحدثين ، والذين شبّهوا الحلم بالجبال . فأبو تمام رجل عصري ، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزلزل الجبال ، لم يكن أحدهم يحبّ أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع كما كان يستحسن من قيس بن عاصم أو معاوية بن أبي سفيان ، وإنما كان العصر عصراً آخر ، وكانت لأهله

حضارة ارستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة . . وإذن فالحلم في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحلم في البصرة في القرن الأول للهجرة ، فليس غريباً أن يكون حلم المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي أما «لو أن حلمه بكفيه» فهذا غريب ، ولكن أي قيمة للشاعر المبتكر إذا لم يستطع أن يخترع لك من الصّور ما يبهرك ، ويضطرّك إلى أن تعجب بهذه الصورة الجديدة)[٣] .

إن أبا تمام كما يشير إلى ذلك النص السابق لطه حسين يرفض قيم الشعرية البدوية ويسعى إلى تأسيس قيم شعرية تتناسب مع الحياة المدنية الجديدة ، وهو ـ وهذا هو الأهم ـ يحاول أن يخلق باللّغة وظيفة ابداعية تخرج بها عن منطق التعبير العادي ، والتعامل السطحي المباشر ، وبدلاً من أن تجعله هذه المحاولة يتبوأ مكان الشاعر الحقيقي كما ينبغي أن تكون نجد أنها ومن منظور النقاد التقليديين قد أبعدته عن الشعر ووضعته في قائمة الخارجين على (عموده) المألوف ، وقد وصف الآمدي ـ على سبيل المثال ـ شعره بالغموض والإحالة والمعاظلة ، كما اتهمه بسوء النسيج وتعقيد النظم .

ولسنا بصدد البحث عن التجديد عند أبي تمام وأمثاله من الشعراء الكبار الذين رفضوا معيار النظم واختاروا معيار الشعر ، ولكنا نريد أن نكرّر ما قيل ويقال من أن صراع القديم والجديد ظاهرة مألوفة لكلّ العصور . وينبغي أن تكون بالنسبة لعصرنا الذي نجدد فيه كل شيء تقريباً وبصورة لم يسبق لها مثيل في ما مضى من الأزمان أمراً أكثر أهمية وألفةً . . كما تحاول الإشارة الأخيرة أن تثبت أن الشاعر الكبير ـ في جميع العصور ـ هو ذلك الذي يرى الشعر في المستقبل وليس هو بحال ذلك الشاعر الصغير الذي يرى الشعر في الحاضر أو الشاعر الرديء الذي يرى الشعر في الماضي .

ومن تحصيل الحاصل بعد ذلك القول بأن الشعراء الكبار هم في كل عصر قلة من المبدعين وأصواتهم في تنوعها وخروجها عن المألوف هي التي تشغل الناس وتعطي للشعرية مفهوم الأصالة المتجددة المتموضعة مع روح التجربة الإبداعية لكل عصر من العصور .

بقيتْ في هذا التمهيد إشارتان احداهما تتجه نحو مفهوم «الحداثة» والأخرى تتجه نحو مفهوم «الأجيال» والملاحظ أنه لم يتعرض مفهوم أدبي أو فني إلى التسطح ولم يثمر من الخلافات مثلما تعرض وأثار مفهوم الحداثة في الوطن العربي . وإذا كان موضوع الحداثة نفسه قد خلق أشكالاً من المعارك والمجادلات الحادة فإن تعريف الحداثة ما زال حتى اليوم

يبحث عن دلالته أو عن جوهره الأصيل مما دفع بعدد من النقاد إلى القول بأنه مفهوم رجراج زئبقي لا يكاد يستقر في أي تحديد قابل للتعميم . ولأن ما يهمنا هو مفهوم الحداثة في الاستعمال الشعري ـ فإن أقرب تعاريف الحداثة الشعرية هو ذلك الذي وضعه الدكتور كمال أبو ديب ، ليس من خلال المعايير النظرية وإنما من خلال بحثه عن الحداثة في علاقتها بسلطة النص وفي كونها ضرباً من الانقطاع المعرفي ولا تعيش إلا في مناخ الحرية المطلقة ، الحرية التي تخلقها في ذاتها ولا تمنح لها «وتطبيقاً وتجسيداً لذلك الموقف نراه يبحث عن الحداثة في القديم والجديد وفي صراع المواجهة الذي يخلقه النموذج الشعريّ القلق المتوتر الباحث عن نموذج آخر قلق ومتوتر ضد الثابت في سبيل خلق النموذج الأسمى كما يشير إلى ذلك الجزء الخاص بـ (الحداثة سلطة النموذج) ومما جاء فيه : (كان يمكن أن أبدأ بوصف الحداثة بأنها «قلق النمذجة» وان انتهي بوصف الحداثة بأنها «قلق النمذجة» . لكن إذا كانت الحداثة قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المقنّن الكامل ، فإنها تعاني من درجة أعلى من التوتر والقلق إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلاً ، بإزاء آخر ـ خارج نفسها ، خارج جذورها التاريخية ، آخر غربي ، وفي هذا الموقع ليست الحداثة فقط قلق النمذجة بل إنها قلق مواجهة المتفوق أي أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل في الوقت نفسه مالكةً لشروط تمييزها الجوهري عنه بقدر ما هي قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه والانبثاق عن عروقه الأخطبوطية والحداثة بهذا المعنى صراع مع الطبيعة الآخرية لوجودها ولطموحاتها ولمشروعها النهائي ، فهي تقف بين داخلي وخارجي .

من هذا الصراع ضدّ النمذجة ، كان توتر الحداثة وقلقها العميقان ، ومنه أيضاً التباسها الداخلي . فالحداثة هي ظاهرة الالتباس ، ظاهرة التضادّ الداخلي ، وفي ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالي ، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس ، متعدّد الدلالات ، ونفهم طغيان التضادّ والمفارقة الضدية فيه . بل إننا نستطيع كذلك فهم التناقضات الحقيقية لولا الوهمية التي تحتشد في جسد الحديث .

لأنّ كل نموذج تجسيد للسلطة به ، ولأن الحداثة هي قلق النمذجة ، فإن الحداثة تحديداً هي قلق الصّراع مع السلطة ، ولست أعني بالسلطة هنا شكلاً خارجياً بل السلطة في شكلها المطلق ، أي سلطة النموذج المتشكّل تاريخيًا إلى الماضي ، والنموذج المنتصب إلى أمام أي المستقبل ، وعلى جميع الأصعدة التي يمكن للنموذج أن يتشكّل عليها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت حداثة أبي نواس ، جذريًا ، إيماناً بالحاضر في مواجهة الماضي . لكن الحاضر كان مطلقاً . كان زمن الكينونة الراهنة ، لا بحثاً عن مستقبل . وكانت حداثة أبي تمام أيضاً ، جذريًا ، إيماناً بالحاضر ، بحاضر اللغة بالدرجة الأولى ، بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج ، ولذلك لم يكن لبحثه هو أيضاً أفق مستقبلي ، بل ظل انتفاضاً في حمأة الحاضر .)(٤) .

إن كمال أبو ديب لا ينزع في تحديده مفهوماً واضحاً للحداثة من خلال الصّياغة النظرية وحدها كما فعل ويفعل نقاد آخرون ، كثيراً ما يستعينون بالتعريفات الواردة في المصطلحات والمقولات الأوروبية ، لكنه يلحّ على أن يستمد ذلك التحديد الواضح من التطبيق والمقارنة في النصوص الشعرية العربية القديمة والحديثة . ولعل السطور القليلة السابقة من بحثه الطويل والتي تعمدنا إلى إطالتها وإن لم تقترب من منظوره للحداثة جوهرياً وعصرياً (أي في اللحظة الراهنة لعصرنا) أقول لعل تلك السطور كفيلة بأن تطور وعي القارىء بالحداثة وتجعله يكتشف أن الشاعر الحديث يكون حديثاً بمقدار صراعه مع النموذج القديم ، وبقدر ما هو شاهد عصره فهو تعبير شعري عن آفاق المستقبل .

ذلك عن مفهوم الحداثة، فماذا عن مفهوم الأجيال، وهو من المفهومات الرجراجة التي يصعب تحديدها أيضاً . فالزمن الفيزيائي لا يمكن أن يتحول إلى زمن شعري يسير فيه تقسيم الأجيال وفقاً لمنطق التجربة الشعرية ، ومنطق المعايير الموضوعية ، فكلمة الجيل ـ كما يذهب إلى ذلك الدكتور شكري عياد : (من الكلمات التي يستحيل تحديدها : مثلها مثل كلمة (الآن) التي ينتهي معناها بمجرد نطقها ، وكلمة «غداً» التي تنسحب دائماً نحو غموض المستقبل)(*) ولذلك فقد مال كثير من الكتاب إلى استخدام كلمة «المرحلة» بدلاً من كلمة «الجيل» لأنّ الأخيرة لا تتطلب الدقة التي تقتضيها الكلمة الأولى ، ولأنها تتسع لتحديد ملامح التغيير الذي لا بد أن تكون قد شاركت فيه مواهب من مختلف الأعمار والأجيال كما هو الحال مع القصيدة الجديدة التي ما زالت في مرحلة النشوء بالرغم من تعدد التجارب وتعاقب الأجيال ، كما ملنا نحن في هذه الدراسة إلى استخدام كلمة «الأصوات» لأنها بمدلولها المعاصر المنتزع من اللغة متعددة الأصوات والدلالات أكثر قدرة على التقاط ملامح التماثل والتباين بين شعراء القصيدة العربية المعاصرة .

ـ ٣ ـ

تكمن أهمية البدايات الأولى للقصيدة الجديدة في كونها تساعد على كسر الوهم القائل

بأن الشعر الحديث أو المعاصر «هو كل شعر حديث المضامين مهما كان حظه من المحافظة الشكلية» وتوضيح مثل هذا يكشف ما تضمّنه ذلك القول من عبث في الفصل بين الشكل والمضمون . وقد لا تعنينا هنا تلك الخلافات التي ثارت وما زالت تثور حول مكان تلك البدايات فذلك أمر يهم المؤرخ الأدبي وحده ، بقدر ما يهمنا بالدرجة الأولى التأكيد على أن المضامين التي اتّسعت باتساع العصر وقضاياه قد ضاقت بالشكل الشعري القديم فتركته جانباً ، ومضت تبحث عن أشكالها الجديدة ، وقد وجدت في المحاولات الأولى للسياب ونازك والبياتي بداية التحولات التي أسفرت عن تأسيس حركة جديدة في الشعر العربي الحديث .

ويلاحظ أنه ـ ومنذ البداية ـ كانت قد اتضحت في القصيدة الجديدة المكونات الأولى للأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر ، تلك المكونات العامّة التي تبلورت وتكاملت عبر تراكمات الإبداع الشعري ، وللوصف «عامة» هنا أهميّة لأنّ في الإبداع الفنّي ما هو عامّ وما هو خاصّ . أما الأصوات الثلاثة فهي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الصوت الغنائي .
- الصوت الفكري .
- الصوت التجريبي .

وإذا شئنا منذ البداية أن نتعرف على أوجه التباين بين هذه الأصوات الثلاثة فإننا نجدها انعكاساً لموقف الشعراء من اللغة ومن طريقة استعمالها ، فليس الخلاف في الأشكال والقوالب ولا في القضايا أو المواقف الإنسانية وإنما هو ماثل في التعامل مع اللغة بوصفها الأداة أو المنطلق الأول في الإبداع ، وليس في مقدور أيّ باحث أن ينكر على شعراء التجربة الجديدة بمختلف آفاقها محاولتهم المشتركة في تأسيس شكل جديد للقصيدة المعاصرة ، ولا رغبتهم الجامحة في تحطيم الشكل التقليدي والاستعاضة عنه بشكل حديث لا يضيق عن استيعاب الحياة الجديدة بدلالاتها المغايرة وبمنحاها الجمالي الذي لا بدّ أن يكون مختلفاً بالضرورة . لكن في مقدور أيّ باحث أن يتلمّس فروقاً واسعة بين شاعر وآخر ، وبين مجموعة من الشعراء ومجموعة أخرى في طريقة التشكيل اللغوي وفي أساليب التعامل مع اللغة كوسيلة تعبير قادرة على تشكيل مجموعة من المستويات يمكن لنا أن نقرأ منها في شعرنا الحديث المستويات الثلاثة التالية :

أولاً : اللغة الغنائية .

ثانياً : اللغة الاعتيادية .

ثالثاً : اللغة الأسطورية .

واللغة الغنائية هي تلك التي تحرص على الاحتفاظ بطاقتها الايحائية والموسيقية معاً وتعكس في ذاتها قدرة جمالية وفنية خالصة لها قيمتها وأهميتها . أما الاعتيادية فهي اللغة التلقائية التي تتحرك في إطار الواقع وتعكس مواقف بعينها في الحياة اليومية لغة التحريض الآلي والاستنفار ؛ وتبقى اللغة الأسطورية وهي أعصاها على التعريف لأنها لغة إشكالية تحاول أن تعكس الإرادة الإنسانية ومقدرتها الفذة في الخلق والاضافة . وفي إطار هذا التصوّر للمستويات اللغوية يمكن لنا أن نمضي في تقديم الملامح التطبيقية التالية عن الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر .

### ١ ـ الصوت الغنائي

ظلّ مصطلح الغنائية في النقد العربي المعاصر إلى وقت قريب أسيراً لمفهوم المصطلح الأوروبي ، بينما كان قدراتنا للغنائية مصطلح عربيّ ومستقلّ هو مصطلح «الإنشاد» الذي يربط الشعر بالغناء . وما أقصده في هذا السياق وأعني به اجمالاً «البنية الايقاعية» أو الجانب الصوتيّ في القصيدة . والغنائية في القصيدة العربية ، بعامّة ، وفي قصائد هذا الاتجاه ، بخاصة ، حوار مرتبط بالوزن والإيقاع ارتباطه باختيار المفردات ومراعاة قدر من المواءمة والتناسب ينتج عنهما نوع من الموسيقيّة العذبة صارت تدعى في المصطلح المتداول والشائع بالغنائية . وهي تتردّد عادةً في مواجهة القصائد التي تميل نحو النثرية وتتحاشى الموسيقى الواضحة الإيقاع . وقد تميّزت قصائد شعراء «الصوت الغنائي» بخصوصيتها الأدائية وبالمحافظة في معظم الأحيان على القافية لما تمثله من نغم غنائيّ متصاعد .

ولا أريد ـ وسوف أنكر دائماً ـ أنّ اللغة الشعرية الرصينة المحتفظة بالبعد الغنائي هي لغة رومانتيكية لأنها ليست كذلك دائماً عند معظم شعراء هذا الصوت سواء في بداية محاولاتهم الشعرية أو عندما صار لهم تجربتهم المتميزة . إنها لغة شعرية تحتفظ بقدر من المعقولية التي واكبت الشعر العربي في أهم عصوره . وفي الوقت نفسه رافقها ظمأ عميق إلى الدلالات الايحائية التي أصبحت ظاهرة لغوية فنية غالبة على معظم ما يكتب من شعر في العصر الحديث .

ARCHIVE

ومن أبرز شعراء هذا الصوت نازك الملائكة ، أحمد عبد المعطي حجازي ، سعدي يوسف ، محمود درويش ، محمد علي شمس الدين . ومن الضروري الالتزام بالترتيب الزمني لما يترتب عليه من تأكيد تواصل الأجيال مع وضوح المغايرة واختلاف مستوى معاناة التمرد . وقد بدأت نازك الملائكة شاعرةً مأساوية متشائمة ترى الحياة ـ كما تقول ـ بمنظار الفيلسوف الألماني المتشائم شوبنهاور الذي يرى أنَّ أعظم نعيم للناس جميعاً هو الموت . وتلك البداية تذكر أنَّ الشاعرة قد أوغلت الرحلة منذ وقت مبكر في تضاعيف الأعمال الرّومانتيكية ، وأنه يصح القول بأنها قد خرجت من عباءة الرومانتيكيين العرب ، ومن معطف الرومانتيكيين الإنجليز على حدّ سواء . وكان ديوانها الأول «عاشقة الليل» وثيقةً رومانتيكية ناجحة لا تحمل سوى آثار خافتة لا تكاد تبين من أصداء الكلاسيكيين العرب المحدثين منهم والأقدمين . وقد ساعدها الانتقال إلى الشكل الشعري الجديد في الحد من الشعور المأساوي الذي حملته من أقصى أقاصي صباها إلى سنّ متأخرة على حد تعبيرها أيضاً . وجعلها تقترب من الواقع المعاش حتى وإن لم يتمكن ذلك الاقتراب من تحرير أسلوبها الشعري من الذاتية والضبابية ومن هذه المسحة الغنائية الحزينة التي تبدأ مع قصيدة «الكوليرا» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سَكَن اللّيلُ
أصغِ إلى وقعِ صدى الأنّاتْ
في عمق الظّلْمة ، تحتَ الصّمت ، على الأموات .
( . . . ) ،
في كلّ مكان يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ .(٦) .

ويلاحظ أن الشاعرة كلما اقتربت من استيعاب المعمار الجديد للقصيدة ابتعدت عن الغنائية الرومانتيكية ، وهو ما يؤكد أنّ الأسلوب يرتبط بالأبنية المتغيرة :

لِنَكنْ أصدقاءْ
إنّ صوتاً وراء الدماء
في عروق الذين تساقوا كؤوس العِداء

في عروق الذين يظلّون كالشملين
يطعنون الإخاء
(. . .)
إنّ صوتاً وراء جميع العروق
هامساً في قرارة كل فؤاد خفوق
يجمع الأخوة النافرين
ويشدّ قلوب الشقيين والضاحكين
ذلك الصوت صوت الإخاء ،
فلنكن أصدقاء .»(٢) .

ويلاحظ أن حرص الشاعرة على الغنائية هو الذي جعلها تولي القافية كل هذا القدرْ من العناية مع أنها في مقدمة الديوان الذي ظهرت فيه هذه القصيدة وهو «شظايا ورماد» توجه أقسى الطعنات إلى القافية وتحملها مسئولية كل الخسائر الفادحة التي لحقت بالشعر العربي : (ثم تتحدث عن القافية ، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت . قالوا إن العربية لغة واسعة غنية ، وإن ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في قصائدها ، ونسوا أنّ أي لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد «ملحمة» بقافية واحدة ، أيّا كانت، ولم ينتبهوا إلى أنّ ذلك كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة كالفرس واليونان . وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية ، وإنما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمله السامع فضلاً عما تثير في نفسه من شعور بتكلّف الشاعر وتصيّده للقافية .ومن المؤكد أنّ القافية الموحّدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها . ذلك لأن الشعر الكامل (الغنائي خاصة ، والشعر العربي غنائي كله تقريباً) لا يستطيع أن يكون إلاّ وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم . والقافية الموحدة دائماً هي «العائق» فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات حتى يبدأ محصولهُ من

القوافي يتقلص فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتّفكير في القافية ، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهدأ فورتها . ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرصّ القوافي دونما حس . . . ) .(٨) .

ما يهمّ من هذا المقتبس أنّ الشاعرة كانت تدرك تماماً خطر القافية وتعي جيداً كيفية انشغال الشاعر بتصيّد القوافي عن انشغاله بجوهر الشعر . لكن حرصها المتزايد على الغنائية جعلها تلقي باللّوم على القافية الموحدة . وفي الوقت نفسه تضاعف في قصائدها من كمية القوافي المتنوعة مع أنّ النتيجة واحدة في كل الحالات . وسوف نجدها فيما بعد ، في كتاب (قضايا الشعر المعاصر) تدافع بحزم عن القافية بوصفها «ملكة تتحكم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف» وتتهم المنادين بنبذ القافية نبذاً تامًا بمحاكاة الشعر الغربي (ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر ، بالذات ، يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع) .

وانطلاقاً من هذا الاقتناع ومن الحرص المتزايد على الغنائية الجهيرة حافظت الشاعرة على القافية أو القوافي في قصائدها الخمسينية والستينية واقتربت في بعضها من «العمود» أو من نموذج الموشح . كما في قصيدة «أغنية لشمس الشتاء» الطافحة بالغنائية وبالقوافي المتماثلة المتعددة :

أشيعي الحرارة والرفق في لمسات الرّياحْ
ولفّي جدائلك الشّقر حول الفجاج الفساح
وهذا التحرق في شفتيك أريقي لظاه
على طبقات الثلوج الكثيفة فوق المياه
أذيبي بها قطرات الجليد
عن الشعب عن زهرة لا تريد

فراق الحياة
فما زال فيها رحيقٌ تخبّئه لِلصَّباحْ(٩) .

لقد سحرني هذا اللون من الغناء بالكلمات في بداية طريقي إلى الشعر كما لا بد أن يكون قد سحر أفراداً آخرين من جيلي ، وأصابتنا تعابير مثل «عصير البنفسج ، وازرقاق

الأثير ، ومرايا الغدير ، والضياء المذاب ، بحالة من النشوة الروحية والشعور بالحنين إلى المعاني المضيئة المبثوثة في الطبيعة وإلى المفردات المتألقة في لغة العصر .

وبالرغم من أن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قد بدأ محاولاته الشعرية الأولى في منتصف الخمسينات وهي الفترة التي كانت فيها الشاعرة نازك الملائكة قد وصلت إلى مرحلة التوقّف عن التجديد، وأوقفت ما تبقى من جهدها للتنظير النقدي ، أقول بالرغم من ذلك فإن محاولات حجازي الأولى قد بدأت من حيث بدأت نازك لا من حيث انتهت ، وقد ساعدته تلك البداية على التقاط أكبر البواكير المتمردة وأمدته بقدرة على تجاوز ما حققته الشاعرة الكبيرة ، ومكّنه الحضور الواعي في الموروث من الإضافة إلى الصوت الغنائي والانصراف عن البحث اللامجدي وراء الألفاظ الخلاّبة والتعابير البراقة ، وبذلك استطاع أن يطل إلى الغنائية الهادئة أو ما سماه هو نفسه بالايقاع الهادىء الناعم وهي غنائية تنهض مقوماتها من النّسيج التركيبي للغة ومن التوزيع الموسيقي للوحدات الوزنية ، ومن بداياته الأولى :

وذات مساء
وعمر وداعنا عامان
طرقت نوادي الأصحاب لم أعثر على صاحب
يدحرجني امتداد طريق
طريق مقفر شاحب
وفي عيني .. سؤال طاف يستجدي
خيال صديق
تراب صديق
ويصرخ أنني وحدي .
ويا مصباح مثلك ساهر وحدي .(١٠) .

وحجازي لا يفرّق بين قديمه الشعري وجديده ، وهو يقول : (أنا شديد الاعتزاز بشعري السابق ، واعتقد بالنسبة لي هو افضل ما كان يمكن أن أقدمه في زمنه . ولذلك اعتبره ضروريًا جداً لكي أكتب ما أكتبه الآن . أنا لا أفاضل بين ما كتبته وما أكتب . وإنما أعتبر كلّ ما فعلته عبارة عن قصيدة واحدة تحاول أن تظهر في صور متعددة . وهذا جائز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحقيقي . بعض النقاد في أوربا اعتبروا مثلاً ديوان «كائنات مملكة الليل» قصيدة واحدة ، مع أنني عندما سمعت هذا استغربت لأن موضوعات القصائد مختلفة ، والمثيرات مختلفة ، مثلاً لا يمكن أن تعتبر القصيدة الأولى التي هي «كائنات مملكة الليل» وقصيدة «عمر بن جلون» قصيدة واحدة . أما هم فقد تجاوزوا الموضوع وهم الآن يتحدثون عن لغة شعرية عن عالم شعري . . وهو عالم شعري واحد من أول كلمة في الديوان إلى آخر كلمة . إذن لا يمكن أن نتكلم عن أثر المحايد في شعر الشاعر . بامكاني الإشارة إلى شيء أسميه أنا «الكلاسيكية الشخصية» والمقصود بذلك الاستفادة من التقاليد الشعرية العربية الجوهرية (من جوهر التقليد الشعري العربي) لا أتحدث عن صور بالذات ، ولكن هذه التقاليد من حيث أنها حياتنا وأؤسس عليها لغة شعرية شخصية خاصة بي ، أي أريد أن أصنع شيئاً من شيئين متناقضين ، ان أصل إلى لغة شخصية من تقاليد لها طابع كلاسيكي ، وقواعد شائعة ، كيف يمكن أن تحول هذه القواعد المشتركة إلى فن شخصي جداً . هذا بالضبط ما أحاول الوصول إليه من خلال استعمالي الخاص للقافية والوزن ، للتقليد الشعري القديم)[١١] .

من قال إن الشعراء هم أعجز الناس في الحديث عن أنفسهم ؟ وإذا كان ذلك القول صادقاً على أحد من الشعراء فإنه لا ينبغي أن يصدق على حجازي ، فالسطور القليلة السابقة تقدم لنا أحدث رؤية ذاتية وغير محايدة لما كتبه ويكتبه من شعر ، وفي ضوء ما أسماه بالكلاسيكية الشخصية يتحدّد انجازه ضمن شعراء الصوت الغنائي الذين حاولوا على نطاق واسع أن يظل بين القصيدة والموروث حوار متواصل ، وأن يظل بينها وبين الجمهور علاقة إن لم تكن وثيقة فإنها في أسوأ الأحوال ليست مقطوعة . وقد يزيد من تفاعلها اشتعال القضية المشتركة وتوهج الزحام حيث يجب أن يكون الشاعر والشعر :

هذه آخر الأرض
لم يبق إلا الفراق
سأسوّي هنالك قبراً ،
وأجعل شاهده مزقة من لوائك ،
ثم أقول سلاماً
زمن الغزوات مضى ، والرفاق
ذهبوا ، ورجعنا يتامى

لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك ،
أو أن أميطَ اللثام[١٢] .

في مقطع آخر من هذه القصيدة المرثية الباكية إشارات إلى المغنّي «الشاعر» الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه ، وإشارات إلى «القائد» الذي ظنّ الشاعر أيضاً أنّ حلم المغنّي قد تجسد فيه ، وفي هذه الإشارات تحديد غير مباشر لدور الشاعر وتأكيد على أن الشعر ليس إلا الحركة النابعة من الوعي بالغناء ، وأنّ الإغريق كانوا على حق عندما أدرجوا الموسيقى مع الشّعر في مجال الالهام .. وهو ـ أي الشاعر أحمد حجازي ـ يجمع كما قال المستشرق ـ ياروسلاف استتكيفتش ـ خصوصيّات ذات جدة عصريّة بخصوصيات أسلوبيّة في منتهى التقليدية ومن بين تلك الخصوصيات التقليدية الغنائية بمستوياتها الراقصة والبكائية ويرى المستشرق ياروسلاف بعد ذلك إن ما يجعلنا نقرأ شعر أحمد حجازي بادىء ذي بدء ، بل يجعلنا نرجع إلى قراءة شعره ، هو تحقّق لمحات من تلك الكثافة الغنائية ، التي هي لمحات الرؤية الشعرية الخفيفة والتي لا يمكن أن يعوض عنها أيّ عنصر آخر من بنية القصيدة . كلما كانت تلك القصيدة غنائية بالمفهوم الاصطلاحي فلهذا السبب نحن دائماً نطالب الشاعر القادر على الكثافة الغنائية بأن يجعل منها كيان القصيدة ونسيجها . بل يجعل منها العنصر المكون للاطار البنائي للقصيدة : أن تبدأ القصيدة وأن تنفتح من خلال الاحساس بهذه الكثافة وأن تنتهي بنفادها . فالاحساس بطاقات الشكل المحركة في القصيدة لا بد أن ينبثق من الداخل[١٣] .

ومهما يكن نصيب هذه الملاحظات من الصواب أو الخطأ فإن شعراء هذا الصوت ومنهم أحمد حجازي قد حافظوا على الكثافة الغنائية في قصائدهم إلى درجة متميزة ، وكان حرصهم على القافية نابعاً من حرصهم على التجربة الغنائية حتى لتكاد تتشابه بداياتهم بآخر كتاباتهم وهذه هي الأغنية الأولى من قصيدة (ثلاث أغنيات للحرب) المنشورة في آخر مجموعة شعرية ظهرت للشاعر وهي مجموعة (كائنات مملكة الليل) والأغنية تحمل العنوان الفرعي التالي(الحديد والجسد) :

إنه العصر ،
هذا الحديد الذي يتطاير ملتهباً
في الهواء الذي كان يحمل ريش اليمام
وخضرةَ ضوء القمرْ

إنه العصر ،
هذا الحديد ، وهذا الشرر
فاحتضنه ،
ودع جسمه يخترقْ لحمك الحيّ
يا وطني المتخلف
كي تتحضَّرَ
ها أنذا ليلة الحرب ،
أبلو جنون السهر
كلما صفرت طلقة
أتحسس وجه المدى
مابحاً دمه بيدي
قائلاً لجذوع الشجر
اصبري
يا جذوع الشّجر(١٤) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويشير المستشرق ـ استتكيفتش ـ في دراسته للحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي إلى المرحلة المبكرة في شعره وهي المرحلة التي كان فيها صوت القصيدة «ما زال مرتفعاً هائجاً متقطعاً ، ونبرته ما زالت مباشرة». ويرى في تعليقه على جانب من قصيدة أوراس ١٩٥٦ م ان هذا الأسلوب وهذه البلاغة سوف يشحذهما ويتقنهما شعراء المقاومة الفلسطينية فيما بعد أما تجربة عبد المعطي حجازي مع صوت الشعر الخارجي وصوته الداخلي فسوف تتطور تطوراً مختلف الإتجاه نحو غنائية اهدأ وأعمق»(١٥) . ويهمنا من هذه الإشارة الربط بين الصوت المبكر لحجازي كممثل لشعراء الصوت الغنائي وشعراء المقاومة الفلسطينية التي استحالت الغنائية في قصائدهم إلى صوت هادر يحاول بقوته البلاغية أن يجرف الاحتلال الاستيطاني ويحرر به أرض الأباء والأجداد .

وواضح بطبيعة الحال أن شعر المقاومة الفلسطينية قد نشأ وترعرع في فلسطين المحتلة ولم ينشأ في المنفى . وما زالت أبرز أصواته الشعرية هي أصوات الشعراء الذين عاشوا في بلادهم كلاجئين وكانوا يمتلكون حساً حادًّا بالأحداث التي

تجري لهم وتجري من حولهم ، ومن مرارة الخيبة ومن رماد المقاومة الدفينة في ذلك الرماد خرجت قصائدهم . وكان محمود درويش بوعيه الشعري المتقدّم وبغنائيته الفائقة الصوت المتوهج والأكثر نضجاً في التعبير عن حالة الرفض للوجود الغريب ، والتعبير الأكثر مواكبة للتجربة الشعرية المعاصرة . وقد ظل بعد انتقاله من الوطن المحتل إلى المنفى وفياً لتقاليد شعر المقاومة شعر الصرخة العالية والغضب المتفجر الحاد :

أكواخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر . .
وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحّار ، ولكن لم يسافر
لجم المراكب ، وانتحى أعلى الجبال
يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلي
أنا لن أسافر . .
لن أسافر . .
لن أسافر . . (١٦) .

هـذان المقطعـان من قصيـدة « في انـتـظار العـائـدين » يعكسـان مـوقف البداية ويؤكدان بدلالاتهما الفنية والموضوعية الارتباط الصميم بالأرض والإنسان . وقد رحل الشاعر بعد هذه القصيدة وهي من ديوانه الثاني «عاشق من فلسطين» أقول إن الشاعر قد رحل شرقاً وغرباً ، وتمكن في ضوء تلك الرحلات ومن خلال انهماكه الابداعي من المراجعة المستمرة لتجربته الشعرية وتطويرها إلا أنه لم يقبل التخلي عن غنائيته العالية ، وظل أمام مختلف المؤثرات محتفظاً لقصيدته بمسافة فكرية ووجدانية تصلها بالقارىء . . وفي بيانه المشهور «انقذونا من هذا الشعر» أصداء لموقفه الشعري تجاه ما أسماه بالضبابية في الشعر ، التي تجتاح «حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل : هل هذا الشعر شعر ؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية بل عن «سمعة» الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها حتى شمل التكسير ـ بدافع الادراك أو الجهل ـ اللغة ذاتها ، فكيف تتطور الحداثة ذاتها بلا لغة وهي حقل عمل الشاعر وأدواته ؟»(١٧) .

ومحمود درويش ممتلىء بقضية تمتلك عليه مشاعره وتحرك موهبته وهو لا يستطيع تجاوزها وإذا فعل سقط في التعتيم والعدمية اللذين يتهم بهما أشخاصاً بأعينهم من شعراء الحداثة يريدون أن يتحولوا بالتجديد إلى موقف مرادف للعدمية وللثورة المضادة أحياناً ، حيث لا يصبح هنالك معنى للأشياء وللغة والتضحية والعمل ، ولا معنى للمعنى في الشعر كما جاء في بيانه القاسي الذي أوضح من خلاله أنه اختار من الأساليب والأدوات الفنية المعبرة ما يجعله يصل بقصيدته إلى مستوى قضيته :

لا لون لي
لا شكل لي
لا أمس لي
إن الشظايا حاصرتني
فاتّسعت إلى الأمام
وصرتُ أعلى من مدينتنا . أنا الشجر الوحيد
أنا الشظايا . . والهدايا
ارتديك وأخلع الأيام
لا تاريخ قبل يديك
لا تاريخ بعد يديك
سموك البديل
لأن لون الثورة احتل الكآبة
والغزاة يمشطون يديك من آثار ظهري
أرتديك وأخلع الأيام.[١٨] .

هذا هو محمود درويش الشاعر المرتهن لقضية هي مناط شواغله وابداعاته . عبر شاعريته احتفظ الوطن السليب بصورته وتحولت الجماليات الشعرية إلى أنساق تعبيرية غنائية تلتصق بذلك الوطن وتقاوم كل ضروب الاقتلاع والانسلاخ . وإذا كان الشعر ـ وهذه ميزته ـ قادراً على خلق البديل المؤقت للوطن فإن ميزته العظمى انه يخرج بالوطن من إطار الذهن الواعي ليجسده في اللاشعور ويحفره بالغناء تارةً والبكاء تارة أخرى في أعماق أعماق النفس .

وكما استطاع محمود درويش أن يقيم جسراً بين الكلمة والقضية ، وبين الفن والتسليح فقد استطاع سعدي يوسف ـ الذي يتقدمه تاريخياً في زمن الكتابة ـ أن يقيم الجسر نفسه بين الاجتماعي والجمالي : الاجتماعي الذي يصل القصيدة بهموم النّاس وأحلامهم والجمالي الذي يقدم القصيدة في إطار من الغنائية العذبة والتشكيل الجميل . ولنبدأ من المرحلة الأولى من قصائد منتصف الخمسينات :

الليل أزرق مثل آلاف الخناجر
محمود . . يا تلميذ ، يا قمر العراق
الليل أزرق يا صغيري
الليل أزرق والنجوم تموت في طرف المدينهْ
مثل الفوانيس البعيدة في سفينة
إن الطريق الموحش الخالي ينام مع السَّكينهْ
إلاَّ خُطى مثل الحرير
الليل أزرق يا صغيري
فلأجل من تمضي بعيداً . .
في الشارع الخالي ، وحيداً ؟(١٩) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان سعدي عندما كتب هذه القصيدة (١٩٥٥) في بداية انعطافته المتأخرة نسبياً نحو الجديد الشعري بعد سنوات من الرّفض والتمنع ، وكان لا يزال للقافية في شعره سحرها وسيظل لها ذلك السحر حتى بعد أن يحتل في حركة الشعر الجديد موقعة الفريد . وستظل أجمل وأهم قصائده هي «أكثرها شاعرية وأقربها إلى النفس الشعري القديم» على حد تعبير طراد الكبيسي في تقديم أعماله الشعرية «ذلك لأن سعدي مهما حمل حقائبه من تجارب وثقافات أخرى ، يظل ذلك الجنوبي القروي المنقوع في شجن الأغاني والدموع»:

يراقبني الليل ، أعمدة الجامع الأمويّ العتيقهْ

تراقبني . .
وتدور الأزقّة بي وتدور المنازل خلف «الحريقهْ»
إلى حيث ينفرد الظل بي والمياه العميقهْ

وأسمع بين الغصون التي ازرقّت الأرض منها ورقّت
أنا الطائر
أنا الموت ، والجدول النافر
أنا ابن الدمشقيّ ، إني انتظرتك عاماً فعاماً ،
وعاماً فعاماً هجرتك
لكنني العاشق المفرد .(٢٠) .

هذا المقطع هو الأخير من قصيدة «خان أيوب» وكان الشاعر سعدي يوسف قد اتجه فيها إلى التدوير وأهمل القافية في المقاطع الأولى منها اهمالاً تاماً ، لكن حنينه إلى الغنائية أعاده إلى حرصه القديم على إيقاع القافية ، شأنه في معظم قصائده خصوصاً في القصائد ذات النزوع الثوري الاجتماعي أو الوطني ، وهو لا يلجأ كالآخرين إلى التعويض عن الفعل باللغة لكنه يلجأ إلى تلك المعادلة اللغوية كلما اقترب من السقوط في الخطابية السياسية ، والعكس صحيح ، بمعنى أنه قد يلجأ إلى قدر من الخطابية كلما أدرك أنه قد أوغل في الزّخرفة الجمالية . إنه أكثر شعراء هذا الصوت ديناميةً وصهراً للعبارة بالفكرة والغناء .

ومنذ البدايات الأولى يشكل محمد علي شمس الدين ـ امتداداً متطوراً لشعراء هذا الصوت . وقد عبرت مجاميعه الشعرية الصادرة حتى الآن عن خبرة شعرية وحياتية ناجحة ومتواصلة كما أثبتت آراؤه النظرية أن الغنائيّة أو البناء الموسيقي هما جوهر الشعر «فالقصيدة بناء وتوزيع عناصرها يؤمّن بين توازنات عناصر متعددة : بين محورية الفكرة ونمو القصيدة بأطرافها وأجنحتها في اللغة والموسيقى والصور كاملة لهذه العناصر ، ونامية معها في آن ، فتلك العلاقة الخفية بين الصوت والصدى ، بين الحرف والحرف في الكلمة ، وبين الكلمة والكلمة في الجملة ، وحركتها في الكتلة اللغوية بمجملها في فراغ الورقة . . وبين اعطاء إيحاء ونقيضه ، كلعبة وضع اللون الآخر في خداع بصري . . كل ذلك ينمو مشتبكاً ومتداخلاً في إيقاعات وجسور وإيحاءات وأشكال وصور وألوان وأصوات . . تشكل بمجملها عالم القصيدة»(٢١) .

وبالرّغم من الأهمية الغنائية التي تمثلها قصيدة (وكل الجهات التي حددتني غدت واحدة) التي يشير إليها الشاعر محمد علي شمس الدين في السطور التي سبقت فإن شهرتها بل جماهيريتها لم تقم على الغنائية وحدها بل على الغنائية وأشياء أخرى منها الصور والألوان والتعامل الحميم مع مفردات الطبيعة ، وكثيرون من الشعراء يقيمون حواراً مع

الطبيعة لكنه يظل حواراً خارجياً بارداً لا يأخذ بالوجدان كما يفعل الاتصال الحميم المباشر الذي يعبر عنه في هذه القصيدة نوع من تشوش الوعي بين مفردات الجسد ومفردات الطبيعة ، كما هو الحال مع اللازمة أو المتوالية التي تكررت خمس مرات في القصيدة وهي «هو القلب أم حفنة من دخان القرى» وقد حدث التكرار من غير تغيير إلاّ في المرة الخامسة عندما تحولت هذه اللازمة إلى (هو القلب أم غابة من دخان القرى) فقد تغيرت «حفنة» إلى «غابة» وأشعلت في المعنى صورة أخرى من خلال مفردة ترتبط بالقرى وتعطي إيحاء باللون والصورة وتغيّرت للمرة الثالثة مفردة الغابة بالتجمة هو القلب أم حفنة من دخان القرى ؟

قال لي صاحبي :

نشأنا معاً
وضحكنا معاً
وشربنا معاً وحلّ أقدامنا
فهل أنت مثلي ، غداً ميّتٌ في المدينة ؟
قلت : هذا اتجاهي
من النهر حتى احتراقاته في الخليج
جنوباً
جنوباً
جنوباً
وكل الجهات التي حدّدتْني غدت واحدة .
( . . . ) .
هو القلب أم حفنة من دخان القرى؟
كان لي صاحب واقف في الظهيرةْ
بين متراسه وبين الربوع الصغيرةْ
طِفْلَة لا تنامْ
حين غنت لها أمها في الظلامْ
أغلقت بابها خشية العابرينْ

ثم قالت لها :
عمّم الجند بين البيوت
أن تغني
إذن
أن نموت
. . .
هو القلب أم حفنة من دخان القرى ؟ . . . إلخ[٢٢] .

لقد حاول الشاعر في ما سبق أن يقنعنا بما ذهب إليه من تفسير لهذا التكرار بأنه يقوم مقام «الرجع الموسيقي» المصاحب لحركات موسيقى «شهرزاد» الذي يخبو ثم يعود مع كل حركة ، وهو بهذا يساعدنا على القول بأنه كان يغني أو يعزف قطعة من الموسيقى أو سيمفونية، والموسيقى هي غناء أو أصوات غنائية ، وبالرغم من أن القصيدة ـ كما يقول الشاعر محمد علي شمس الدين ـ مجموعة من توازنات الكتل والتوزيع بين الظل والضوء كاللوحة التشكيلية تماماً ، فإنها ، كما يقول أيضاً ، بناء بين عناصر متعددة أهمها تلك العلاقات الخفية بين الصوت والصدى ، بين الحرف والحرف في الكلمة ، وبين الكلمة والكلمة في الجملة . . . . كل ذلك ينمو مشتبكاً ومتداخلاً في ايقاعات وجسور وإيحاءات وأشكال وصور وألوان وأصوات . . تشكل مجملها عالم القصيدة .

وإذا كان الشاعر محمد علي شمس الدين قد أشار إلى قصيدته هذه من خلال حديثه عن الجوهري الذي تلتقي معه أو عنده الفنون الكبرى فإن قصائده كلها تقريباً تصلح نموذجاً لالتقاء ذروة القصيدة بفن الموسيقى ، وبالرغم من أنني في هذه الدراسة التطبيقية لا أميل إلى تعدد النماذج ، فإنني سأحاول اختيار نموذجين آخرين من بين قصائد الشاعر الغنائية وهي كثيرة ـ كما أسلفت ـ وقد وقع اختياري العشوائي على قصيدة قصيرة من ديوان «أناديك يا ملكي وحبيبي» وعلى قصيدة أخرى من ديوان (طيور إلى الشمس المرة) .

ويلاحظ أن الديوان الأول يضم قسماً مستقلاً تحت عنوان (أغاني) وفي الديوان الثاني ـ وهو آخر ما صدر للشاعر ـ قسم تحت عنوان (أناشيد) مما يؤكد ميل الشاعر محمد علي شمس الدين نحو اعتبار الشعر صفة مشتركة من الشعري والموسيقى معاً . وهذه «أغنية للبحر «لذلك الحصان الجامح الذي امتطته البشرية قديماً ولا تزال :

سيد العتمة في وحدته
يفرز الوردة في الملح الأجاج
لم يجد من سمك الشهوة أنثى
تستفز البحر
والبحر زواج
فجأة
حرك دلفين المياه
ذيله الفضي فاهتز القمر
نزلت مريم في المدّ العظيم
جلست في الوقت بين الملكين
واستدارت :
دمها
في
الشبكة(٢٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعلّنا لا نخطئ، أو نبالغ إذ ما قلنا إن غنائية النص الشعري قد وصلت عند محمد علي شمس الدين إلى ذروتها ، ولم يعد بحاجة إلى المتواليات أو اللوازم التي قرأناها في القصيدة الأولى ، كما لم يعد بحاجة إلى تعاقب الجناس أو القافية باعتبارها العنصر الغنائي النقي في الأداء الشعري كهذا النموذج العالي الرنين من ديوانه الأخير :

قمر الجنوب على التلال
قمر خفيف
ثم لا يهوي
كعصفور على كتف الجبال
وثيابه البيضاء ينشرها
على الأشجار آونةً
ويجلس مثل تمثال

على قدمين حافيتين
من قصب الخيال
وأقول يا قمري الذي صلبوك
هب لي
من أقاصي كفك البيضاء أغنية
ونشرب قبل بارقة الزوال
وننام
هل ستنام يا ولد القرى الحجرية الزرقاء
هل ستنام؟
إن الموت خلف مسافة الأجفان متكىء
وقلبك عالق في الفخ
والقمر استدار إلى الشمال
قمر الجنوب إلى الشمال (٢٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن شعراء الصوت الغنائي يمتلكون خصائص موهبة موسيقية لا سبيل إلى الشك فيها ، والموسيقى أو الغنائية في شعرهم جزء مهم من التركيب الداخلي للقصيدة ، وليست ملصقاً خارجياً كما هو الحال عند النظامين من عديمي الموهبة وشعراء المنابر الذين دخلوا إلى مدينة الشعر خطأ عن طريق الخطابة أو عن طريق المصادفة غير المستحبة . ومن الصعب أن نميز الموقف من البناء الفني عند شعراء هذا الصوت ، وهذه ميزة تستحق التأمل والتفسير ، كما أن شعراء هذا الصوت قد برعوا في استغلال التدوير في القصيدة «المدورة» مع الاحتفاظ بقصائد هذا الشكل بقدر من الوضوح والبساطة . واستاذ التدوير في هذا المنحنى هو سعدي يوسف دون منازع فقد استطاع هذا الشاعر الذي يواجهنا على الدوام بصيغة المعادلة بين السياسي والشاعر ، استطاع أن ينتزع أجمل الامكانيات الغنائية لقصائده المدورة وأن يحتفظ لهذا النمط من الكتابة الشعرية بقدر هائل من العفوية في الايقاع كما تشير إلى ذلك على سبيل المثال ـ قصيدة «الأحفاد» التي تتألف من اثني عشر مقطعاً ، هذا هو المقطع الأخير منها :

يتقاسم الأحفاد مملكة مخربة ، ويستهدون

بالسّقطات . ساحل حضرموت يمر في النجم الذي
يتداولون مخبأ . والجد مرتسم على راحاتهم ، والصبح
ينتقلون في العربات مفترقاتهم كثرت ، وأي مسالك
اختلطت . . . وأي معالم التائث . . . اينهض بينهم
في الفجر ، من سيسبر معتنقاً ذراع حبيبه ، متنكياً :
«من ها هنا سنسير» . نصف محارة في النّهر ،
نصف آخر التقطته حورياتهم . أيان تنطبق
المحارة مرة أخرى . . . ويأتيهم زمان السر والتكوين ؟
آتٍ أنت يا زمناً سنحياه
وآتٍ أنت يا زمناً ستنساه
وآتٍ أنت يا زمناً نبادله مرارة حضرموت معاً
وتدخل فيه دار الجد . . .
فتياناً ملائكة
ونعانق امرأةً
ونقول : عاد الجد . . .(**) .

ربما يكون سعدي يوسف قد كتب قصيدته من وحي أول زيارة له لحضرموت ، هذه الأرض القديمة جدًا والتي اختصها الشاعر بجزء من قصائد ولادته الثالثة . وقد استطاعت تلك الأرض العتيقة أن تقتلع صوته الغارق في محيطات اليأس وأن تعود به بعد المتاهة في السواحل إلى حيث يأتي الأحفاد هاتفين : عاد الجد . بعد أن ضاعت منه آلاف السنوات في زهرة الرمّان حائراً بين الأرض والسماء مثلما يقول المقطع الأول من القصيدة :

أدخلتني في زهرة الرمان ، ثم مضيت ، عني
وتركتني بين التويجة واللقاح
تركتني ، أعرفت أنـي . . . سائر في زهرة الرمان
آلافاً من السنوات ؟
أفتح في التويج مدينة قروية

وتعاونية ستريبيني . . .
السماء قريبة
وبعيدة أرضي .(٢٦) .

وهكذا تقترب خصائص القصيدة الشعرية ـ خصائص العمل الموسيقي في استحضار الشكل الغنائي المنوع والمدور معاً ، بعد الاستفادة الواضحة من أسلوب البناء الدرامي والاستعاضة بالتداخل والتقابل والتوزيع عن التوازنات التي تمثلت في المحاولات السابقة للقصيدة البيتية والجديدة عبر التجليات الخارجية .

(تتمة البحث في العدد المقبل)

## هوامش

(١) مجلة الفيصل : العدد (١٢٤) يونيو ١٩٨٧م ص ٣٧ .
(٢) أدونيس : الثابت والمتحول ص ١٣٠ ج ٣/٣ .
(٣) د. طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٤٠ .
(٤) د. كمال أبو ديب : مجلة فصول : المجلد الرابع العدد الثالث ١٩٨٤ م ص ٣٧
(٥) د. شكري عياد : في البدء كانت الكلمة : ص ١٩١ .
(٦) نازك الملائكة : الأعمال الكاملة .
(٧) نفس المصدر .
(٨) نفسه .
(٩) نفسه .
(١٠) أحمد عبد المعطي حجازي : الأعمال الكاملة .
(١١) مجلة البلاد الفلسطينية العدد (١٢٢) مارس ١٩٨٧ م ص ٤٨ .
(١٢) أحمد حجازي : الأعمال الكاملة ، ص ١١٩ .
(١٣) مجلة فصول : المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ص ٨٥ .
(١٤) أحمد حجازي : كائنات مملكة الليل . ص ٣١ .
(١٥) مجلة فصول : المجلد الرابع ، العدد الرابع ص ٨٧ .
(١٦) محمود درويش : الأعمال الكاملة : ص ١١٣ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٧) مجلة الكرمل :
(١٨) محمود درويش ؟ الأعمال الكاملة ، ص ٥٠٢ .
(١٩) سعدي يوسف : الأعمال الكاملة .
(٢٠) المصدر نفسه .
(٢١) محمد علي شمس الدين؟ رياح حجرية : ص ٨٢ .
(٢٢) ديوان أناديك يا ملكي وحبي : ص ٩ .
(٢٣) المصدر نفسه .
(٢٤) ديوان طيور إلى الشمس المرة ، ص ٧٤ .
(٢٥) سعدي يوسف : الأعمال الكاملة .
(٢٦) المصدر نفسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيصل دراج

# المنفلوطي وجدانوف :
# أدب الأحزاب / أدب الأفراح

الأديب ـ الرسول ، شأن الأدب ـ الرسالة ، تصوّرٌ قديم لازمَ كلّ فكر ينكر الواقع ويجهل التاريخ . وإذا كانت نظريّات الالتزام ، في شكلها العاثر ، قد أعطت هذا التصور مرتبةً عليا ، فإنه ، في حقيقة الأمر ، قد سكن كلّ خطاب يمجّد الكلمة ويقدّس الحرف . وعن تقديس الكلمات صدر التصوّر الأسطوري للأدب ، والذي يرى في الأدب ـ الأسطورة أداةً لتغيير الواقع ، كما لو كان الأدب يقوم خارج الواقع ولا يقوم فيه ، أو كما لو كان الواقع أسطورةً من الأساطير الأخرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الحديث عن دور الأدب في تحويل الواقع ، ومن وجهة نظر علمية ، ليس أكثر من الحديث عن تحويل علاقات الأفراد والطبقات والمؤسّسات بالأدب ، وهذا ما يجعل من الأدب ممارسة اجتماعيةً لا تنفصل ، رغم تمايزها ، عن الممارسات الاجتماعية الأخرىٰ . وهذا يعني أنّ الأدب ، من حيث هو كذلك ، لا يغيّر الواقع ، بل يغيّر ، وفي شروط محدّدة ، طريقة النظر إلى الواقع . وإذا كان الأمر كذلك ، فإنّ القول بتحويل الأدب ، وبدور الأدب التحويلي ، لا يستويان إلا في حقل اجتماعي واسع ومتعدد الأبعاد ، يتمّ فيه تحويل الوعي الاجتماعي في تحويل الممارسات الاجتماعية والمؤسسات السياسية والثقافية . وفي هذا التحويل يتغيّر الأدب ويغيّر ، ويكون حدثاً اجتماعياً لا صناعة لغوية خالقة .

لا يفعل الأدب في الواقع إلا إذا تكوّن فيه ، وتعرّف على مستوياته ، أي عاش تاريخ واقعه شاملاً . وحين يهجر الأدب الواقع ، ويتحرك في فضاء موازٍ له ومختلف عنه ، فإنه لا

يدعو إلى واقع وهمي فقط ، بل يتحوّل إلى نسقٍ لغويّ مغلق ، جوهره ظلّ الكلمات لا الكلمات . وفي المسافة بين إنتاج الواقع ، وخلقه ، تتماثل الممارسات الأدبية أو تختلف . يتماثل ما يبدو مختلفاً ، ويختلف ما يبدو متماثلاً .

وفي حقل تماثل المختلف ، يلتقي «الثوري» جدانوف ، بـ «التقليدي» المنفلوطي . يلتقيان في إنكار الواقع الاجتماعي ، والركون إلى عوالم ذهنية أو شبه ذهنية ، والانطلاق من فكر إيماني يخلق العوالم ولا يراها ، أو يخلق من العوالم ما هو مؤجّل الرؤية . إن البدء بالكلمة والانتهاء بها يجعل خطاب المنفلوطي ، لا ينزاح إلا قليلاً ، عن خطاب تلميذ ستالين ، على الرغم من الاختلاف الظاهري بين مضمون الأول ومضمون الثاني .

## المنفلوطي وخلق الأحزان

ترسم كتابة المنفلوطي حزن العالم ، تصف المصادفة العاثرة تهشّم قلباً ، وسطوةَ القدر توزّع الأحزان . سطوة عمياء تسقط حرّة وحزن يسكن جيوب الغيب وينهمر إذا حلّت الساعة . في قبضة القدر يكون الإنسان حاضراً ـ غائباً ، يحضر إذا استدعته المصيبة ، ويغيب إن حاول الهرب منها ، فتكون المأساة الطليقة مسوّغ وجوده ، الوحيد . ويلملم القلم بحبره أوجاع الآخرين ، ويتوجّع وتكون مهنة الكتابة مرآة لقدر الآخرين ، يلازمها الحزن وفياً ، ويكون لها في الدموع نصيب . يندرج في فضاء الحزن الواقع والإنسان والأديب صاحب الرسالة ، لكأنّ الوجود يبدأ ويتلاشى ليُعَبِّر تجربة الأحزان ، أو لكأن تجربة الأسى جوهر الإنسان وقوامه ، فإن ابتعدت التجربة بدا الوجود أقرب إلى الفساد .

يقول المنفلوطي في كتاب النظرات : «أسعد الناس في هذه الحياة من إذا وافته النعمة تنكّر لها . ونظر إليها نظرة المستريب . وترقب كل ساعة زوالها وفناءها . فإن بقيت في يده فذاك ، وإلا فقد أعدّ لفراقها عدّته من قبل» . تبدو النعمة انحرافاً عن جوهر الوجود ، فالنقمة هي الجوهر الباقي . الفرح عارض ، وانتظار الحزن الآتي حقيقة أولى ، فالحزن والإنسان يتزاملان كما الرمل والصحراء . يساوي وجود الإنسان ، في فلسفة الأحزان ، وجود المأساة التي وصلته ، أو لم تصله بعد . الاقتراب من الإنسان ، أو النظر إليه ، هو النظر إلى مأساته ، أو الاقتراب منها ، ففلسفة الإنسان هي فلسفة الحزن الإنساني . وكما يكون الإنسان تكون الكتابة القريبة منه ، والحزن هو القانون الذي يحكم العالم . يقول المنفلوطي في قصة «غرفة الأحزان» : «دفعني الجهل بالطريق في هذا الظلام المدلهمّ إلى زقاق موحش مهجور ، . . . ، فما توسطت لجته حتى سمعت في منزل من تلك المنازل

المهجورة أنّة تتردد في جوف الليل»(١) . ويقول في قصة «لقيطة» : «مرّ عظيم من عظماء هذه المدينة بزقاق في ليلة من ليالي الشتاء ضرير نجمها ، حالك ظلامها ، فرأى تحت جدار متداع فتاة صغيرة ، وقد وضعت رأسها بين ركبتيها اتّقاءً للبرد الذي كان يعبث بها عبث النكباء بالعود ، وليس في يدها ما تتقيه به إلا أسمال تتراءى مزقها»(٢) . يتكشّف الحزن مركزاً للأشياء ، يسكن البيوت والشوارع والقلوب والعقول لا يتعثر ، مُصادفةً . لأنه جوهر الإنسان ، فلا تكون مصادفة اللقاء بالأسى الحزينة ، لا معنى لها ، لأنها في دلالتها قانون يأخذ شكل المصادفة . إن المصادفة ـ منطقياً ـ ظاهرة موضوعية غفل عنها الحسبان ، وهي عن القانون تختلف . أما في فلسفة المنفلوطي ، فإنّ مصادفة الحزن نافلة المعنى ، لأنها ترتبط بوجودٍ ، الحزن فيه قانون أول يحكم الظواهر ، الصغير منها والكبير ، وينفذ بعيداً إلى قرار العيون والجدران والأفئدة . نقرأ في قصة «خبايا الزوايا» الصفات التالية : «رجل من ذوي الأسنان قذر دميم المنظر / تتمشى في أديم وجهه غبرة قاتمة / ووقف عن يساره صبية ستة نحّل الأبدان جزّع الأكباد / مناظر تستهوي القلوب القاسية وتذيب الأفئدة المتحجّرة / ازدحموا على الخبز يتناهبونه ويزدردونه ازدراد الوحش فريسته / ارتعت لسماع حديثه الارتياع كلّه قلت لا تحدثني عن شيء فلم يبق في قلبي متسع»(٣) . لا يكتب المنفلوطي عن الحزن في الواقع ، بل عن واقع حزين ، أو عن حزن كامل يأخذ شكل الواقع ، أي أنه لا يبدأ بواقع ، ويفتش عن شكل الحزن فيه ، إنما يبدأ بالحزن ويُلقي عليه بملامح الواقع . إن أولية الحزن على الواقع ، تقود المنفلوطي إلى الكتابة عن فكرة الحزن في فكرة الواقع ، فيكون الواقع على صورة الفكرة ، يكون مرآة لحزن مغلق ، لا نوافذ فيه ولا شروخ .

يسلك الإنسان طريقاً في ظلام دامس ، مدلهّم كما يقول المنفلوطي ، ويقع فجأة على أنين ، أو يمرّ عظيم بزقاق فيتعثر بمخلوق بائس ، أو ينظر الكاتب من نافذته إلى نافذة مقابلة فيلمح مريضاً وحيداً هدّته العلّة وأضناه الداء . يبدو العالم محكوماً بفكرة ـ أساس ، أو بقاعدة أولى أو بقانون قديم جوهره سلبٌ كامل ، وعناوينه : الحزن ، الأسى ، البؤس ، التشاؤم ، اللوعة ، المعاناة ، . . . إن وجود القانون ـ الأساس يجعل كل بحث عن أساليب الأسى نافلاً ، فالبؤس لا يصدر عن الوجود لأنه ملازم له . مهما تحوّل الوجود وتبدّل فإن جوهره الحزين لا يتحوّل ولا يتبدّل ، فليس مسار الإنسان في الحياة إلا مسار اغترابه عن الفرح والغبطة والسعادة . يقف الإنسان في الحياة كائناً مغترباً ، اغترابه شكل وجوده ، والحياة حزن ، ونقيض الحزن يقوم في نقيض الحياة . يتوس الإنسان بين

حدين ، أولهما قبول القانون ـ الأساس ، والتعايش مع دنيا الآلام ، وثانيهما انتظار نقيض الدنيا ، ففي مملكة أخرى ، وعالية ، يتحرر الإنسان من حزن الأساس . تغوص الحياة الدنيا في شكلين من الموت ، موت مضمر تصوغه برودة الأيام ، وموت ساحر نهائي يهزم الدنيا الزائفة ويفضي إلى الحياة الحقيقية .

حياة الإنسان اغتراب ، مقيّدة بقانون يتجاوزها دائماً ، وخاضعة لقاعدة لا انفكاك منها . ليست الحياة أكثر من لحظتين : لحظة تحقّق الحزن ، ولحظة انتظار الحزن وغيابه ، أي أن الحياة لا تتحدّد ، في فلسفة المنفلوطي ، إلا سلباً واغتراباً . يقف القدر قوة كاسحة تجتاح عالماً مستسلماً ، ويقع الإنسان ضائعاً ، كورقة في مهب الريح ، أو كنملة تسحق تحت أقدام إنسان شارد مشتت الخواطر . ينفتح خطاب المنفلوطي وينغلق على فكرتين: سطوة القدر وهشاشة الإنسان .

ولما كان الكاتب جزءاً من الوجود الإنساني ، فإن عليه أن ينوء بدوره تحت ثقل الوجود ، وأن يعيش مأساة الإنسان الشاملة . وبما أن المأساة هي أساس الوجود فإن المأساة هي أساس الكتابة أيضاً . يرسم الكاتب حزن العالم ، يلقي عليه الضوء ، يُظهر الأسى عارياً ، أي أنّ دور الكاتب هو تنبيه الإنسان إلى طبيعة الوجود الذي يعيش فيه . ترسم الكتابة إذن أحزان العالم عاريةً ، وتنشر وتردّد وتعمّم الحزن ، وتشير إلى أفق يجعل الحزن محتملاً ومقبولاً . لا يبدأ المنفلوطي بفرد ، أو إنسان ، أو مجتمع محدّد ، بل يبدأ بجوهر الإنسان ، أي بقضيّة عامة تتجاوز الأفراد ، ويكون بالضرورة كاتباً رسولاً ، وقلماً ملتزماً ، لا يكترث بالجزئي واليومي والتاريخي بل يأخذ بالكليّات الشاملة . يمارس المنفلوطي دور الكاتب ـ الرسول . الذي يفصل بين الحقيقة والخطأ ويحضّ على الصواب ، ويكشف عن مصدر الخطيئة وعن السبل التي تفضي إلى الهلاك . وبهذا المعنى يكون المنفلوطي ملتزماً ، يقف قلمه على خدمة قضية ، يأخذ بموقف ويرفض الموقف النقيض ، أي أنه يعيش الإشكالية الأخلاقية كاملة ، فيمزج بين الكاتب والواعظ والأديب والفقيه . إنه القلم الذي يرجم أسوار الرذيلة بكلمات الفضيلة .

تقوم كتابة المنفلوطي على سلسلة متسقة من الأفكار ، منها : أولوية الحزن على الوجود ، أو أولوية الوعي الحزين على الوجود ، فالإنسان يسقط منذ لحظة الاستهلال في عالم أسود . ينتج عن ذلك مباشرة أولوية جوهر الإنسان على الإنسان ، فالإنسان لا يتكوّن بل يخلق متكوّناً ، ولهذا يقول المنفلوطي : «أعرف في هذا البلد رجلين يجمعهما عمل

واحد ، ومركز واحد : أحدهما خير الناس ، والآخر شر الناس . وإن كان الناس لا يرون رأيي فيهما»[٤] . يمكن أن نقف، في هذه الجملة ، أمام ملاحظات ثلاث . أولها أن الاختلاف بين البشر محايث للطبيعة الإنسانية . وإذا أخذنا بلغة ومنطق المنفلوطي نقول : إن الشر ، شأن الخير ، محايث للطبيعة الإنسانية . تقول الملاحظة الثانية ، التي تستكين بدورها إلى فكر المنفلوطي : الإنسان الخيّر هو ذاك الذي يتلمس حزن العالم وتفاهة الحياة . والإنسان الشرير هو ذاك الذي يغفل عن جوهر الدنيا الخائبة ويأخذ بقشور الحياة . وتدور الملاحظة الثالثة حول دور الكاتب «الذي لا يرى ما لا يرى الآخرون» ـ وإن كان الناس لا يرون رأيي فيهما ـ . في ثنائية الخير والشر تقف الكتابة إلى جانب الخير وتكون فعلاً خيّراً ، وقد تنغلق على ذاتها الخيّرة وتجهل وجه الحياة الشرير ، إنها فعل إلى الإحسان أقرب : «يقولون إن السياسة ليست علماً من العلوم التي يتلقاها الإنسان في مدرسة أو يدرسها في كتاب ، وإنما هي مجموعة أفكار قانونها التجارب ، وقاعدتها العمل . أتدري لماذا؟ لأن العلماء أشرف من أن يدونوا المكايد والحيل في كتاب . ولأن المدارس أجلّ من أن تجعل بجانب دروس الأخلاق والآداب ، دروس الأكاذيب والأباطيل ، وإلا فكل طائفة من المعلومات المتشابهة تدخل بطبيعتها تحت نظام عام يؤلفها ، ويجمع شتاتها ، ويشمل علماءه»[٥] لا تنفتح على الشر لأنها لا تعرف إلا الخير ، وهي لا تعترف إلا بالخير لأنها لا تبدأ بالوجود بل بفكرة الوجود ، ووعي الوجود الأسيان يسبق الوجود الفعلي . ولهذا يكون عادياً أن يقول المنفلوطي : «يعلم الله أني أكتب قصته ، ولا أملك نفسي من البكاء والنشيج»[٦] . تبكي الكتابة عاثر الحظ ، وقد يحلّ بها البكاء فتشرق الكتابة بدموعها : «فأرسلت الكلمة إثر الكلمة كما يتنفس المتنفس أو يئن الحزين» . يبكي كاتب الخير عالماً انزاح عن وضعه السوي ، أو يبكي عالم الظلال الذي اغترب عن صورته العُلْوية ، فالقلم الباكي ينكر عالماً ويتوسل عالماً آخر : «ورأيت ضلال الأسماء عن مسمياتها وحيرة مسمّياتها بينها ، واضطراب الحدود والتعاريف عن أماكنها» .

قدر دامع وإنسان ضلّيل وقلم أسيان وعالم مختلف ينتظره الإنسان ويتحرّق إليه . إذا كان العالم المرفوض فكرة فإنّ العالم البديل لن يبارح دائرة الأفكار والقيم المجردة . عالم تختلط فيه الفضيلة بالعلم والأدب بالإيمان والجمال بالإحسان . يقول المنفلوطي : «يجب أن يكون أدب النفس أساس أدب الجوارح ، وأن يكون أدب الجوارح تابعاً له ، وأثراً من آثاره ، فإن أبى الناس إلا أن يجعلوا أدب الحركات والسكنات أساس صلاتهم وعلاقتهم ، وميزان قيمهم وأقدارهم ، فليعترفوا أن العالم كله مسرح تمثيلي ، وأنهم لا يؤدون فيه غير

وظيفة الممثلين الكاذبين»(٧) . يعطي المنفلوطي قوله واضحاً لا لبس فيه . فالقول بالممثل الكاذب يستلزم القول بالإنسان الحقيقي ، والقول بالمسرح التمثيلي يتضمن القول بعالم الحقائق ، بعالم القيم الجميلة التي لا يداخلها التناقض ولا يدخلها الصراع : «خذ لنفسك حظها من العلم والأدب ولا تحفل بشيء بعد ذلك فقد ربحت كل شيء»(٨) . وهكذا تستضيء بلا نقص حكمة المنفلوطي : «أسعد الناس في هذه الحياة ، من إذا جاءته النعمة تنكّر لها» .

لا يحتاج القارىء إلى بحث طويل كي يدرك أن خطاب المنفلوطي قريب من عالم المثل الأفلاطوني ، حيث الجمال في ذاته والقناعة في ذاتها والدمع رقراق سائغ الطعم ولا ملح فيه . يعود صاحب «العبرات» إلى أسطورة الروح السويّة ، التي شابها الانحطاط مرة فتدنّت ، ثم استيقظ الوازع الأخلاقي يندب تنزّلها ، ويحضّها على العودة إلى مقامها الأوّل . تدور الكتابة ، إذن ، عن دورة الروح بين حدّ التيه وحدود الكمول ، عن الوجود وواجب الوجود ، وواجب الوجود اتساق وتناسب وجمال : «الجمال هو التناسب بين أجزاء الهيئات المركبة ، سواء كان ذلك في الماديات أم في المعقولات ، وفي الحقائق أم في الخيالات»(٩) . ويسكن التناسب المطلق ، ولا يعترف بتناقض الواقع ونسبية الأشياء ، فالوجود النسبي شكل من المرض : «أصحاب الأذواق المريضة هم الذين تصدر عنهم أفعالهم وأقوالهم مشوّهة غير متناسبة ولا متلائمة ، لأنهم لم يدركوا سر الجمال فيصدر عنهم ولم تألفه نفوسهم ، فيصبح غريزة من غرائزهم»(١٠) . إن المنفلوطي الذي يبدأ بفكرة الوجود ينتهي بالضرورة إلى عالم القيم المجردة ، فيصبح تغيير القيم شرطاً أساسياً لتغيير الواقع ، أو بشكل أدق ، شرطاً لاسترجاع العالم المفقود : «الاحسان عاطفة كريمة من عواطف النفس تتألم لمنظر البؤس ومصارع الشقاء ، الاحسان شيء جميل ، وأجمل منه أن يحل محله ، ويصيب موضعه»(١١) .

يظل الخطاب يدور في ثنائية مُغْلقة ، فعالم الخير يوازي عالم الشرّ ، وعالم الجمال يوازي عالم القباحة ، وبؤس الأرض يوازي غبطة السماء . وقد يبدو ، ظاهرياً ، أن عالم الأرض يحتضن البؤس والنعمة معاً . لكن ما يبدو ، هو في حقيقة الأمر سراب ، وذلك لسببين : أولهما أن الاغتراب في رحاب الأرض يلفّ الجميع ، وثانيهما أن دلالة البؤس لا تتكشّف واضحة إلا إذا وجدت إلى جانب دلالة النعمة ، أي أن ما يبدو نعمة في الأرض هو ضرورة أوجدها القدر . تضيء النعمة البؤس ويُحسن صاحب النعمة على الفقير المنكود ، والنعمة كما صاحبها من صنع القدر . والبؤس والبائس آية من آيات الدهر . كل شيء خلقه

القدر بميزان : «الإحسان عاطفة كريمة من عواطف النفس تتألم لمناظر البؤس ومصارع الشقاء» . يحتاج البائس إلى عاطفة كريمة تشعر ببؤسه كما تحتاج العاطفة الكريمة إلى بائس ترى كرمها فيه .

لا يكتب المنفلوطي عن البؤساء ، بل يكتب أسطورة البؤس أولاً ثم يضيف إليها الفقراء بعد لحظة ، فيجعل من البؤس ضرورة ، ومن البائسين ضرورة ، إذا غابت بدت الحياة بدونها ناقصة . إن فضيلة البؤساء عند المنفلوطي هي أنهم بؤساء . فإن تخلصوا من بؤسهم ـ نظرياً ـ أمسوا بلا فضيلة ، أي منعوا عن عاطفة الإحسان ضرورة الوجود . لا معنى لعاطفة الإحسان إلاّ إذا وجدت موضوعاً تتحقّق فيه ، والبائس هو الموضوع المطلوب . تغترب العواطف حين لا تتموضع ، والإحسان عاطفة خيّرة ، والخير لا يغترب ، ويكون البؤس هو المجال الذي تتجاوز فيه العواطف الخيّرة اغترابها .

تصدر عن هذا التصوّر أسطورة البائس، يصبح مقولة جمالية، أي يَصدر البائس عن التصوّر فيكون خلقاً، أو يصدر البائس عن مخيلة إنسان لا يعرف البؤس ويحتاج إلى بائس كي يتجاوز اغترابه فيه ، ويحقّق عواطفه الخيّرة وهكذا يصبح البائس ، كمثل الخيّر ، في الكتابة الأخلاقية ، مقولة جمالية ، وما «الميلودراما» إلا ذاك الجنس الأدبي ، الذي أنتجته إيديولوجيا أخلاقية لا ترى البشر في واقعهم الاجتماعي ، بل تراهم في حقل المعايير المجردة . تعثر المسائل الاجتماعية الفعلية في الميلودراما على حلولها الوهمية . كلٌ يتجاوز اغترابه في مستوى الوعي لا أكثر . يتجاوز البائس اغترابه لأنه في وجوده يلبي حاجة إنسانية ، فلولا وجوده لعاشت عاطفة الإنسان حرماناً كاملاً ، ويتجاوز نقيض البائس اغترابه في تعاطفه مع البائس ، أي أن العالم لا يستوي إلا في وحدة البؤس والنعمة التي لا تنفصم . يقول المنفلوطي : «ورأيت مواقع سهام الدهر في أكباد البائسين والمنكوبين ، وكان علي أن أبكي كل بائس ، وأندب كل منكوب ، وأطلب رحمة القوي للضعيف ، والغني للفقير ، والعزيز للذليل»(١٢) . نلمح في هذه الثنائية شكلاً من تقسيم العمل ، إن صحّ القول ، هناك البائس والمنكوب والضعيف والفقير والذليل ، وهناك القوي والعزيز والغنيّ . ويتم اصلاح العالم ، أو الاندراج في منطقه ، في مَلأ البكاء والندب والطلب، أي في ملأ العواطف والقيم والتأملات . يبدأ العالم وينتهي في حدود الوعي ولغة القلب وأصداء الإيمان ، يتم تجاوز الواقع في عالم موازٍ له ولا يلتقي به أبداً : «ولولا الحياة الشعرية التي يحياها الناس أحياناً لسَمُجَ في نظرهم وجه الحياة الحسّية ومر مذاقها في أفواههم ، حتى ما يغتبط حيّ بنعمة العيش ولا يكره ميت طلعة الميت»(١٣) .

وكما يستعيض الفكر في «الميلودراما» عن الواقع الفعلي بواقع أثيري مفارق له ، فإن اللغة الموافقة له لا تكتب عن الحياة الفعلية ، بل عن الحياة ، بوصفها مجازاً ، فلا تكون لغة حيّة بل مجاز اللغة ، إن صح القول . يبحث المنفلوطي عن فضائل الروح ، عن فضائل تحتاج إلى إنسان وقع في شراك الحياة ، فتفرض عليه البداية الاقتراب من لغة النثر ، لكن أثير التأمل يحاصر النثر ويرده إلى لغة سكونية فقدت موضوعها الفعلي ، أو لنقل إنها فقدت موضوعها لأنها لم تره إلا وهماً ، فلا تكتب اللغة الموضوع بل وَهْم الموضوع . لغة تبدأ باللّغة ، أو لغة تبدأ بفكر يظن الواقع لغة ، فلا يكون الواقع أكثر مما تريد له اللغة أن يكون . إن نفي الواقع الموضوعي يُرجع لغة النثر إلى شكل من لغة البوح ، ولغة البوح أسلوب هجين يترنح بين النثر المعاق والشعر الزائف . إنها لغة بلا موضوع ، لأن موضوعها أسرار القلوب ، ولغة القلب لغة شكلية تحجب فقر الدلالة وراء ثراء الكلمات .

## جداتوف وخلق الأفراح

يبني المنفلوطي عالماً بليغاً ـ دامعاً يتوسّل مرجعاً أعلى يتناءى إلى ما لا نهاية . تفتش البلاغة الدامعة عن ركن صلب تتكىء عليه ، ولا تعثر إلا على وجود الهشاشة فيه صفة أولى . وكلّما امتدت الهشاشة وعبثت بالوجود ، تطاول الدمع وأنفقت اللغة رصيدها البلاغي كله . قدر غاشم أعلى وإنسان من غبار . وطقس دائري يستمطر رحمة الأول على الثاني ، وتكون اللغة باب طقس الاسترحام ، والدموع عتبة الاستجداء ووجهاً للابتهال . إنسان حزين جوهره بين الأرض والسماء ، فاغترب ، أو كان في السماء وسقط على الأرض ، لسوء فعله ، فكانت الأرض رمزاً لاغترابه ، وبكى اغترابه طويلاً ، منتظراً تصالح الأرض والسماء ، أي منتظراً عودة قادمة إلى السماء تمنحه من جديد جوهره الذي أضاعه ، وبكى . طقس الاسترحام ممارسة غريبة ، ممارسة عمادها الكلمات والدموع ، ممارسة بلا ممارسة ، إن صحّ القول ، مآلها الاستسلام والاستقالة من كل فعل صحيح .

في عالم جداتوف تغيِّر البلاغة وجهها وتظل بلاغة ، فهي لا تقول بالواقع الموضوعي بل بواقع مخلوق تظنه موضوعيا . وفي استبدال الواقع بظله ، يلتقي جداتوف مع المنفلوطي . بلاغة تطرد أخرى ، ليتقدم عالم الإرادة والإنسان المنتج والتفاؤل الطليق والفردوس الأرضي ، وتكون الشيوعية مرجعاً لها ملامح القدر . يبدأ خطاب جداتوف هادراً ، عالي الرايات ، الإنسان فيه محور وقريب من الإله ، والاشتراكية صاعدة منتصرة ، وحزب الطبقة العاملة يصوغ العالم من جديد ، وربان السفينة يجسّد العبقرية . خطاب يريد الموضوعية . فتكون

موضوعيته تبشيراً . لأن مرجعها الأعلى كامل الذاتية ، ينوس بين نمط انتاج مرغوب تارة وزعيم كامل العبقرية تارة أخرى . يأخذ القول مكان الواقع ، ويصبح الواقع قولاً ، وتسقط المادية في المثالية ، حين تردّد من جديد ، وهي لا تدري ، شعاراً قديماً ، يقول : في البدء كانت الكلمة .

نعثر على أفكار جدانوف في كتابه : «حول الأدب والفلسفة والموسيقا» . وهو يضم مقالات نشرت في أعوام : ١٩٣٤ ، ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ . والمقالة هي الخطاب الذي ألقاه جدانوف في مؤتمر الكتاب السوفييت عام ١٩٣٤ ، والمقالات الأخرى ظل وصدى للمقالة الأولى . تنهض أفكار جدانوف على سلسلة من الأحكام ، أو المعايير ، أو الشعارات الإيديولوجية : «ينعقد مؤتمركم في فترة انتصار نمط الإنتاج الاشتراكي في بلادكم ، انتصار نهائي ولا رجعة فيه ، تحت إرادة الحزب الشيوعي ، تحت القيادة العبقرية لمعلمنا وزعيمنا العظيم الرفيق ستالين»(١٤) . وبما أن الانتصار على «قوى الظلام» قد تحقق ، يكون على الكتاب أن «يدفعوا بجرأة أكبر إلى الأمام نظرية المجتمع السوفييتي ، نظرية الدولة السوفييتية»(١٥) . لا تتعامل الكتابة بلغة الدمع والحرمان بل بلغة الحماسة والانتصار والتقدم ، تعكس مجتمعاً لا مكان للتمزق فيه ، لأن جذور السوء قد اجتثت منذ زمن : «تمت تصفية النزاعات الطبقية في مجتمعنا السوفييتي» . لكل كتابة عالمها ، وكما يكون العالم تكون الكتابة : «انحدار وتفسخ الأدب البرجوازي ، الذي يصدر عن انحدار وتفسخ الأدب البرجوازي ، الذي يصدر عن انحدار وتفسخ النظام الرأسمالي ، يتكشف كصفة مميّزة ، كخصوصية مميزة لوضع الثقافة البرجوازية والأدب البرجوازي في الوقت الراهن»(١٦) .

إذا كانت الاشتراكية للرأسمالية نقيضاً ، فإن الأدب الاشتراكي لن يجد صفاته إلا في تعابير : الصعود ، النقاء ، الصحة . في الخطاب الايديولوجي العائم يتشتت مرجع الكتابة ، يخلط بين الواقع والأشياء ، الاشتراكية والدولة ، الدولة والقاعدة الاقتصادية ، الحزب والدولة ، الزعيم والحزب . . . ويتراجع التشتت حين تبدو الإيديولوجيا السلطوية مرجعاً واحداً ووحيداً للكتابة . والقلم السلطوي لا يعترف بالواقع إلا إذا ألغاه ، وأقام مكانه واقعاً زائفاً لا وجود له إلا في كتابات السلطة . تنتهي تعددية المرجع ، ويختفي الواقع في علاقاته المعقدة ، ويبتعد المحدّد ، ويطفو واقع البلاغة غنائياً متسقاً ، للعدالة فيه مكان ، وللجرأة مكان ، وللإبداع ، ولعبقرية القائد الأمكنة جميعها . تتجلّى الكتابة في الواقع

الإيجابي فعلاً إيجابياً ، تتوجه إلى قارىء إيجابي ، وترسم إنساناً إيجابياً ، ولا تكون كتابة إلا إذا كانت مرآة للإيجابي في وجوهه كلها . كتابة تدور حول إنسان ذي بعد واحد ، فلا مكان فيه للأبعاد الأخرى ، والإيجاب هو صفة البعد الوحيد ، لا موقع فيه لقلق ، ولا موضع فيه لاغتراب ، والفرح السافر أو المضمر يسكن الإنسان ، أو ينتظره على مسافة لا تخطئها العين : «وهكذا يرى الكتاب السوفييت الشروط متوفرة كلها كي تمكنهم من أن يقوموا بأعمال تكون ، كما يقال ، على وئام مع العصر» ، «وينتظر شعبنا أن يعبّر الكتاب السوفييت عن/ وأن يعمّموا/ التجربة الكبيرة التي اكتسبها في الحرب الوطنية الكبرى» . تعثر الكتابة على شروط تحققها في مجتمع يحقق فيه الإنسان إمكانياته كاملة ، فيكون دور الكتابة أن «تُطور ، ترتقي بالإنسان أكثر . تغني الأفكار الجديدة ، تدفع بالإنسان إلى الأمام»[١٧] .

يقول جدانوف مؤكداً دلالة الواقعية الاشتراكية : «إنها المنهج الأساسي في الأدب والنقد الأدبي السوفييتيين، ولكن هذا يفترض أن تدخل الرومانسية الثورية في الخلق الأدبي كأحد أجزائه الناظمة ، لأن حياة حزبنا كلها ، وحياة الطبقة العاملة كلها ، والمعركة التي تخوضها هذه الطبقة ، تسعى إلى ربط الجهد العملي ، الأكثر قسوة والأكثر حكمة ، بالبطولة الحقيقية ، وبالآفاق العظيمة»[١٨] . تأخذ الممارسة الأدبية في هذا الخطاب صفات خمساً : تتحدث عن الثورة ، ترسم البطولة ، تؤكد التفاؤل ، تدعو إلى هدف محدّد جوهره طبقة محددة ، تتحدث عن جديد شامل يضم البشر والتاريخ والأدب ، تهجر الكتابة زمناً قديماً تفسخ وارتحل ، وتنفتح على زمن بديل مختلف . لا يجاور القديم الجديد ، لا يسكنه ولا يتعايش معه ، أو يعيش عليه ، بل يفترقان فراق الماء والنار ، ويختلفان اختلاف الحياة عن الموت الأبدي . ويدخل الإنسان التاريخ الجديد وقد كفكف دموعه إلى الأبد ، واحتضن فرحاً أبدياً أيضاً . ولهذا لا يتورّع ستالين ، وهو سيد جدانوف وملهمه ، عن أن يتكلم عن جنس إنساني جديد ، عن عرق شيوعي ، وربما ، عن فصيلة جوهرها فرح وبطولة : «ها أمامكم بشر من نوع جديد ، عمال وعاملات . أصبحوا يتحكمون كلياً بتكنيك مهنتهم ، ذلّلوا التكنيك ودفعوه قدماً إلى الأمام . لم يكن عندنا ، أو لم يكن تقريباً عندنا ، مثل هؤلاء البشر قبل ثلاث سنوات . إنهم بشر من نوع جديد ، أو بشر من جنس خاص»[١٩] .

إن وجود بشر من نوع خاص ، يأتون من الجديد ويذهبون إلى الجديد ، يستلزم وجود

أدباء من نوع خاص ، والأديب الجديد هو «مهندس الروح» ، وفقاً لتعريف ستالين . نقف هنا أمام فكر يبشر بـ «الإنسان المطلق» أو بـ «الإنسان الشامل» ، إنسان لم يتكوّن في تطورات اجتماعية مفترضة ، بل تكوّن ، وَهْماً ، في علاقات التكنيك والإدارة وهندسة الروح ، أي أننا أمام إيمانية مطلقة ، لا ترى الإنسان في علاقاته الاجتماعية الموضوعية ، بل تراه في أقاليم الإرادة والإدارة والإمكانية المجردة والخطاب التبشيري . يتلاشى الإنسان ، أو يكاد ، مُخلياً مكانه لـ : لاهوت الإنسان ، وكل لاهوت ، مهما كان مضمونه نفيٌ كاملٌ للإنسان . إن تعظيم الإنسان بلا حدود مقدمة لإلغاء الإنسان ، كما أن تعظيم الأديب بلا حدود مدخل إلى اختزاله الكامل . كلما زاد الإنسان فقراً في المستوى اليومي المعاش زاد غنًى في الخطاب الإيديولوجي المجرد . لا يتعامل الخطاب الإيماني ، والايمانية شكل من الاستبداد ، مع الإنسان المشخص ، إنما يتعامل مع الإنسان ، بوصفه مجازاً لغويًا ، ثم يعتقد أن للمجاز حضوراً موضوعياً لا نقض فيه . وبذلك تحرم الإيمانية اللغة من كل صفة موضوعية ومن كل كثافة حقيقية . تستبدل الواقع الإيديولوجي ـ السلطوي بالواقع الموضوعي ، فتنفي الواقع واللغة المرتبطة به ، فلا تكون اللغة إلا دائرة من العلاقات الشكلية الوحيدة المرجع ، لغة أحادية البعد ، مرجعها فيها ، ومعيار حقيقتها فيها ، والحقيقة هذه احتكار للسلطة وصورة لها .

إذا كان الإنسان مجاز الإنسان لا أكثر ، وإذا كانت اللغة مجاز اللغة لا أكثر ، فإن الموضوعي يكون للسلطة نقيضاً ، كما أن اللغة الموضوعية تكون للغة المجاز نقيضاً أيضاً . وهذا يعني أن انحراف الإنسان عن مجازه السلطوي يفضي إلى الهلاك ، الحرم ، الدمار الذاتي . وينتقل الإنسان من عالم الفرح ، الذي تبشر به الايديولوجيا الايمانية ، إلى عالم الدموع الذي تبشر به إيديولوجيا أخرى . يصادر انحراف الإنسان عن مجراه قيمته الإنسانية ، يصبح نافلاً ، وينتمي إلى جنس بشري آخر ، وأقل قيمة ، إن لم يسقط من سماء الإنسان ـ البطل إلى مهاوي الحيوانية المطلقة . وهذا ما يُسوّغ الصفات التي يرمي بها جدانوف على الكتاب الخارجين عن تعاليم الحزب والواقعية الاشتراكية ، مثل : زوتشنكو وأخماتوفا . نعثر في كتاب جدانوف «إن الأدب كان مسؤولاً» على صفات الكاتبين المرتدين ، فتكون ما يلي : «التحذلق ، التفاصح ، لا يريان أبعد من السّخام في المطبخ والحمام ، عداوة حيوانية ، يعرض زوتشنكو دخيلة نفسه الدنيئة الرخيصة ، بل يقول : اشهدوا لي أي عربيد أنا ، هذا الكتاب يمثل فيه نفسه وغيره من الناس بهائم دنيئة داعرة لا حياء لها ولا ضمير ، كتاب أجوف مبتذل ، غضب حيواني ، صعب على الإنسان أن يعرف

عن أخماتوفا هل هي راهبة أو امرأة داعرة . لعل من الأفضل أن يقال إنها شيء من كلتيهما تمتزج شهوتها بصلواتها ، السوداوية ، الفراغ والانهزامية ، القنوط والضجر والوحشة ، آثار أدبية تعوزها الأفكار الصالحة ، مادة خبيثة ، . . . »[٢٠] .

لا يشن جدانوف حملته على كاتبين انحرفا عن سياسة الحزب الثقافية فقط ، بل يشنها أولاً على كاتبين يرفضان فكرتي : الإنسان ـ المجاز ، والكاتب ـ المجاز . إذا دخل جدانوف في جلده، وهو يفعل، فإنه لا يتعامل مع الكاتب «الأجوف المبتذل» كانسان مشخص له وجوده الفعلي ونمط تفكيره وسلوكه ، بل يتعامل معه كمجاز أيضاً . لكنه مجاز مقلوب . يدعو الكاتب ـ المجاز إلى التفاؤل، الفرح، الانتصار ويمجد البطولة، في حين يبشر كاتب ـ المجاز المقلوب بالسوداوية ، الحزن ، القنوط ، أي تدخل أخماتوفا ، في نظر السلطة ، إلى معطف المنفلوطي ، علماً أن معطف المنفلوطي هو معطف جدانوف ، وقد صُبغ بلون آخر . إن تحقق المجاز ، أي ممارسته ، تدفع بالعسف إلى حدوده القصوى . وتبعث اللاعقلانية كاملة ، فالمجاز ليس أكثر من تحويل الإنسان والعالم الإنساني والفكر الإنساني إلى رموز مجردة ، بحيث محاربة المثالية هي استئصال الإنسان المفكر مثالياً ، وتصفية التحريفية هي تصفية التحريفي جسدياً، وانتصار الاشتراكية هي انتصار الشخص الناطق باسم الاشتراكية . يبدو هلاك الإشارة جلياً في تبادل القول بين القاضي فيشنسكي والمتهم بوخارين إبان محاكمات موسكو في عام ١٩٣٧ :

«فيشنسكي: لا أستجوبك عن محادثاتك بشكل عام ، بل عن هذه المحادثة .

بوخارين: إن منطق هيجل يعتبر تعبير «هذه» من المسائل الأكثر صعوبة .

فيشنسكي: أرجو من المحكمة أن تشرح للمتهم بوخارين ، أنه ليس هنا بصفة فيلسوف ، بل بصفة مجرم ، وأنه من الأفضل له أن يمتنع عن الحديث عن الفلسفة الهيجيلية»[٢١] . لا يتم الحديث هنا عن إنسان إسمه بوخارين ، كان «محبوب الحزب» و«المثقف اللامع» ، و«المنظّر الموهوب» ، إنما يدور الحديث عن إنسان ـ إشارة ، عن «حرس أبيض ، جاسوس ، مخرّب ، عميل ، خائن»[٢٢] . بالتأكيد لا تبلغ الإشارة هلاكها الحتمي بسبب تراكم الصفات السلبية ، لأن هلاكها يصدر منطقياً عن انحرافها عن عالم هو صورة الحق وآيته ، أي أن الهلاك محايث لكل من وقعت عليه لعنة الانحراف ، فمصيره لا يختلف عن مصير مأفون دخل الصحراء بلا دليل .

ثنائية باترة تحكم الخطاب الجدانوفي كله : عالم الخير وعالم الشر ، إنسان الخير

والإنسان النقيض ، قلم الحكمة وقلم الغواية ، القائد الحكيم والقائد الفاسد . . والقاضي لا يحكم باسم سلطة، بل باسم عالم له صفة القدر . يتلاشى إنسان المنفلوطي باسم قدر لا إنساني غائب أو محتجب ، ويتم إتلاف الإنسان في الخطاب الجدانوفي باسم قدر إنساني حاضر أو أرضي . أرض سلطوية لها شكل السماء .

## انحلال الواقع في أثير الايديولوجيا

لا تتحدّد علاقة الخطاب الجدانوفي بخطاب المنفلوطي كعلاقة اختلاف ، بل كعلاقة تماثل مقلوب . ولا تغيّر صفة «المقلوب» من الأمر شيئاً ، لأن بنية الخطاب الأول تظل رغم صفة «المقلوب» مماثلة لبنية الخطاب الثاني ، إذ أن صفة الاختلاف لا تستدعي تبايناً في الاتجاه بل تبايناً في البنية .

نلمح في الخطابين صورة لقدر ما ، يصوغ الأشياء كما يريد ، وقد يكون القدر استطاعة سماوية وقد يكون على الأرض حزباً ، أو نمط إنتاج ، أو لجنة مركزية ، يقول المنفلوطي في إحدى قصصه : «ربِّ ، إني بائسة مسكينة لاسند لي ولا عضد ، وإن هؤلاء الأطفال الصغار عاجزون لا يستطيعون أن يقوتوا أنفسهم ، ولا أن يعتمدوا على حولهم وحيلتهم في شؤون حياتهم فاحفظ لي ولهم حياة ذلك الرجل المسكين الذي أسلم أمره إليك ، وأودع حياته بين يديك وخرج في طلب الرّزق من ساحتك ليعود على هذه الأسرة الفقيرة المعدمة فلم يعد حتى الساعة ولا تدري ما فعلت به يد الأقدار»(٢٣) . تبدو صورة الإنسان المسيّر كاملة ـ بائس ، مسكين ، لا سند ولا عضد ، لا حول ولا حيلة ، أسلم ، أودع ، . . . ـ فإن أضيف إليها حزن الوجود ، كان طبيعياً أن يذهب الرجل ولا يعود . وقد يبدو الحزن احتجاجاً نافلاً ، فما يمنحه القدر يستعيده ، والإنسان يمتثل لليد التي دبّرته .

يأخذ القدر في لغة جدانوف شكلاً آخر : «فلسنا اليوم ماكنا أمس ، ولن نكون غداً ما نحن اليوم / نحن الذين يؤلفون نظاماً اشتراكياً جديداً يمثل الصيغة التي تستوعب خير ما في تاريخ الحضارة والثقافة البشرية ، أعظم كفاءة بما لا يقاس لإبداع أرقى أدب في الدنيا يسبق سبقاً بعيداً أروع نماذج الأدب في سوالف الأزمان/ تريدنا لجنة الحزب المركزية أن نطعم الروح البشرية طعاماً بسخاء ، لأن لجنتنا المركزية ترى في حيازة الثروة الثقافية واجباً رئيسياً من واجبات الاشتراكية»(٢٤) .

«رحمتك اللهم وإحسانك ، فأنت تعلم أني رجل ضعيف لا تصبر لي» . يقول إنسان

المنفلوطي . أما جدانوف فيشر بإنسان مختلف : «الرجال العظام عندنا هم الآن بناة الاشتراكية ، العمال ، والكولخوزيون»[٢٥] و«البطل الحقيقي هو بطل رواية الواقعية الاشتراكية ، وهو قارىء رواية الواقعية الاشتراكية : أعضاء الحزب ، العمال الطليعيون ، جنود الجيش الأحمر . . .»[٢٦] و«أن الإنسان هو أثمن رأسمال ، الإنسان والكادر ، والكادر هو الذي يقرّر كل شيء ـ ستالين»[٢٧] . يقف البطل الإيجابي نقيضاً للبطل السلبي ، أولهما يخلق القدر وثانيهما يخلقه القدر ، خالق ومخلوق ، فاعل ومفعول به . مع ذلك فإن هذا الخالق قد خلقه غيره ، لأن الحزب ، في التصور الستاليني ، يأخذ شكل القدر . «بقدر ما تضعف الذات ، تكون الحاجة إلى تأكيد الذات» ، أي بقدر ما يشعر الإنسان الفقير ببؤسه يستمطر رحمة القدر ، وبقدر ما يشعر بالقمع ، في شروط الاستبداد ، يلغي ذاته ، ويتوسل السلطة ـ القدر . لكن السلطة لا تعطي ذاتها صفة القدر إلاّ إذا كانت واعية بهشاشتها الداخلية . إنها صورة الفناء ، فانية وتخشى الفناء قبل وصوله ، فتتحصن وراء استبداد مقدّس ، والقدر لا يُرى وله صورة المقدس . أرض وسماء ، وإنسان وسلطة وهَوَس الفناء ، مرتبية متعددة جوهرها الاستبداد والتقديس أو الاستبداد المقدس .

«وربّ أنة بسيطة ساذجة يسمعها السامع في جوف الليل من ثاكل منكوب تأخذ من نفسه ما لا تأخذه قطعة شعرية بليغة مملوءة بغرائب المعاني وبدائع التصورات»[٢٨] . إنه بديع الحزن الذي يساوي بين الفرح والقباحة . وإن الاحتفال الفاجر بالتصوّف والتطيّر سمة انحطاط وتفسّخ الثقافة البرجوازية / إن أدبنا مشبع بالحماسة وروح الأفعال البطولية / إن أدبنا متفائل بجوهره ، لأنه أدب الطبقة العامة الصاعدة»[٢٩] . إنه بديع الفرح الذي يساوي بين الحزن والفجور ، والتأمل والانحطاط ، والوعي الأسيان والخلاعة الباذخة .

يتكشّف التماثل المقلوب في سلسلة من الثنائيات : الفتاة الطاهرة التي أتعسها القدر والكادر الذي خلقه الحزب واستقام / الركون المغتبط إلى تراجيع الأنين والرغبة الصارخة عن كل أسى مهموس / القطري الذي يقتات بالدموع والبروليتاري الذي يضج بالفرح / المصادفة العابثة والحتمية القاهرة / اللغة الاحتفالية المجردة واللغة التأبينية المجردة / الحزن ـ الجوهر والفرح ـ الجوهر / البؤساء والبروليتاريا / الثواب ـ العقاب ، الحرم ـ الجائزة . . . .

ليست سماء المنفلوطي التي تحرك الإنسان بأصابع خفية إلا أرض جدانوف التي تحرك كل شيء بأصابع ظاهرة، أي أن طبيعة المرجع الأول تساوي طبيعة المرجع الثاني ، والمقدّس

هو موّحد المرجعين . ولهذا لا يكون غريباً أن نعثر على مطابقة بين مسار بول وفرجيني ومسار بوخارين ، وإن كانت هذه المطابقة تبدو لدى بعضهم مفارقة هازلة . تستعلن المطابقة في المنطق الداخلي للمسار ، الذي يحقق حركته في مراحل ثلاث : البراءة الأولى ، السقوط في الغواية ، العقاب الضروري . ينشأ بول وفرجيني في أحضان الطبيعة ، والطبيعة براءة وفرح ، يكبران ويتعرفان على عالم الحس وجاذبية الجسد ، والجسد خطيئة ، تضربهما صفة القدر ، والمصادفة عقاب بابه الموت . ويناضل بوخارين في صفوف الحزب ، والحزب براءة وفرح ، ينمو ويكبر ويلامس القيادة ، ولمس القيادة (ستالين) خطيئة أو دفع إلى الخطيئة ، وثمن الخطيئة هو الموت . ما خسره بول وفرجيني في عالم الأرض يستعيدانه في عالم السماء ، أي أنهما ـ رغم العذاب والموت ـ لا يخسران شيئاً ، وما خسره بوخارين في زمن يستردّه في زمن لاحق ، فالسماء ـ السلطة أعدمته في لحظة وردّت إليه الاعتبار في لحظة أخرى . وهنا دائماً مرجع أعلى يرى القيم ولا يرى الأفراد ، يفصل بين الفرد والرغبة ، الحق والغواية ، ويفصل بين الفرد الأرضي والمثال اللا أرضي ، بين العقل والمحاكمة ، الرغبة والسلطة ، النص والنقد ، المستقيم والمنحرف .

باسم مرجع غائب ـ والغائب يأتي ـ يصنع المنفلوطي الأحزان ، وتكون القيم المجردة مُتكأ الحزن ومسوّغه في عالم ملوّث يمنع النقاء ، وباسم مرجع غائب ـ والفردوس يساوي الشيوعية ـ يخلق جدانوف فرح القيم المجردة . ويكون الغائب حاكم الحاضر بلا نقصان . يصبح تحمل البؤس وإنشاد الفرح أمراً أخلاقياً مجرداً ، ويغدو الجسد ، كمثل النقد ، انحرافاً عن الأخلاق ، أي يلتقي المنفلوطي مع جدانوف في رحاب الطهرانية، أي في رحاب قيم أخلاقية كَنَسيّة سابقة على قيم المجتمع البرجوازي . لا تنطلق الطهرانية من قيم مجردة فقط بل تبشر بأخلاق مجردة أيضاً . وهذا ما جعل جدانوف يرمي بالأدب إلى حقل حدّه الأول المثال الشيوعي وحدّه الآخر الانحطاط البرجوازي ، والانحطاط ـ هنا ـ مستوى قائم بشكل مسبق كنقيض لحد مجرد آخر قائم بشكل مسبق أيضاً . يدور الأدب بين السمّو ونقيض السموّ ، بين التعالي والتنزّل ، أي يدور بين حدين عمادهما الطهرانية الأخلاقية . إن هذه المقاربة الخاطئة للأدب ـ لاهوت الأدب ـ هي التي جعلت جدانوف يعطي للأدب تصوراً أسطورياً ، فلم يكن يتحدث عن الأدب بل عن أسطورة الأدب ، الأدب الذي يغيّر النفوس والأحوال لأنه أدب ، أي كان يستعيد في خطابه الايديولوجي أسطورة : قوة الكلمات ، أو في البدء كانت الكلمة . يخلق الأدب ـ الأسطورة إنساناً لا وجود له ، ويدعو إلى إنسان يساوي إنسان الأديب ، ويطالب بتماثل الموجود والمكتوب ، أي لا يرسم

الإنسان كما هو كائن بل كما يجب أن يكون . وفي الحضّ على المساواة بين الموجود والمكتوب يصبح الأديب مُشرّعاً وخالقاً وآمراً ، يصبح مستبداً ولكن في حقل الكتابة . إن دفع الإنسان اليومي إلى التماثل بإنسان مكتوب أملته القيم المجردة يجعل من الممارسة الأدبية ممارسة مستبدة ، إذ أن هذه الممارسة لا تنطلق من واقع الإنسان العملي بل من واقع مجرد ومفترض ، أي أنها ممارسة تساهم في تأكيد اغتراب الإنسان وتشويهه بدلاً من أن تساهم في تحريره . وإذا كان حد هذه الكتابة هو الانحطاط ونقيض الانحطاط ، فإن القيم الصادرة عنها ستتضمن بالضرورة الدعوة إلى الزهد وكبت النفس والتقشف والطهرانية ومصارعة الرغبات ومجاهدة الميول .

تصدر كتابة المنفلوطي عن إيديولوجيا أخلاقية تتناقض نظرياً مع تلك التي ينهض عليها التصور الجدانوفي ، والتي هي ـ نظرياً ـ الماركسيّة . لكن هذه المقارنة لا معنى لها على الاطلاق إن لم تقترب من الممارسة السياسية الاستبدادية التي أنتجت الماركسية بشكل جديد ، والتي جعلتها ايديولوجيا سلطوية بامتياز ، ليس فيها من الماركسية إلا لفظية خارجية . لا يدور الإشكال هنا حول الماركسية ، بل حول السلطة السياسية الاستبدادية التي تفرض مرتبية مطلقة تتضمن سماء الحق والعقاب والرقابة وأرض الغواية والانحراف ، والتي تفرض ايديولوجيا سلطوية تحقق مصالح القوة السياسية المسيطرة ، بشكل يرى السلطة مرجعاً سياسياً وأخلاقياً وثقافياً ومعرفياً ، أي تنغلق الحقائق جميعها في نصّ السلطة المغلق . وإغلاق النص ممارسة لاهوتية ، والسلطة المستبدة مقدس لا يعرف الخطأ ، والمقدس لا يظهر بل يتجلّى ، ولا يتعلم بل يُعلّم ، ولا ينحرف بل يقوّم الانحراف . يبدأ جدانوف من العقلانية وينتهي إلى اللاّعقلانية .

يبدأ المنفلوطي بمرجع لاهوتي أساسه مرتبية مطلقة ، ويبدأ جدانوف بمرجع إنساني تعيد السلطة انتاجه فيأخذ شكل المرتبية المطلقة . تخلق السلطة الأديب ، ويخلق الأديب بطله الإيجابي ، ويطمح البطل المكتوب إلى خلق الإنسان القارىء على صورته ، سلسلة من الخلق أساسها الفرق والاختلاف ، والسلطة هي المختلف المطلق لأنها الخالق الأول . ولهذا يسعى جميع الكتاب والفلاسفة والسياسيين السلطويين إلى تقليد أسلوب ستالين ، مع مفارقة ساخرة ، كما يقول جورج لابيكا ، هي أن ستالين لا أسلوب له(٣٠) . إن محاولة الجميع تقليد أسلوب لا وجود له ترمي أمامنا مباشرة بمقولة الغامض ، الذي يتم القبول به ، بدون برهان عقلاني . والاعتراف بالغامض ، الذي يجب تقليده ، اعتراف بجبروت المقلّد

(بفتح اللام) وبؤس المقلِّد (بكسر اللام) . هكذا نصل إلى دائرة اللاّهوت كاملة ، حيث تصبح المقاربة العلمية صالحة لدراسة اللاهوت الكلاسيكي واللاهوت الحديث ، في شكله الاستبدادي، في الفكر والسياسة .

لا يستطيع «المؤمن» أن يشرح مشاعره إزاء «العالي» الذي يقدسه إلا إذا استعار اللغة المقدسة . يرجع «المؤمن» إلى كتابه ، ويعود تلميذ أو تلاميذ جدانوف إلى كتابه أو كتابهم المقدس ، حيث يتم طباعة «مسائل اللينينية» لستالين ، «٢٣٨» مرة ، في عام ١٩٤٩ ، ويترجم إلى «٥٢» لغة ، ويكون عدد النسخ ١٧ مليون نسخة، علماً بأن هذه الطبعة هي الحادية عشرة للكتاب المذكور (٣١) . ومثلما كان المثقفون الشيوعيون يحاولون تقليد أسلوب ستالين ، فإن سعيد الأفغاني يعدّ كل تجديد للغة العربية إثماً ، لأن مرجع البلاغة الوحيد هو القرآن الكريم[٣٢] . والاقتراب من لغة ستالين ، والاجتهاد في فعل ذلك ، متضمن الاعتراف بتميّز هذه اللغة واختلافها ، أي يضفي عليها صفة فوق ـ إنسانية ، صفة المقدس حيث : «لا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، وما لم يخطر على قلب إنسان»[٣٣] .

ويسير عالم المنفلوطي هادئاً فوق مياه الأحزان إلى غاية تصل إليه ولا يسعى إليها ، وإن وصلت كفكف دمعه واستراح . ويسير عالم جدانوف فوق مياه الفرح إلى غاية قادمة وتضاعف الفرح . يستقيل التاريخ والسببية والواقع في العالم الأول ، شأنه في الثاني ، مع فرق بسيط : يبكي المنفلوطي في البداية ويدمن الدموع ويكون راسخاً في حزنه ، أما قارىء جدانوف فيفقد فرح البداية في أسى النهاية ، فيتشتت ، وقد يستقيل ، لأن عليه أن يدمن على ما لم يدمن عليه .

قال ماركس في شبابه : «إن نقد الدين هو شرط كل نقد» . وجاءت الستالينية لتبعث بدين جديد . ويكون على الماركسية أن تبدأ من جديد ، وبشكل جديد ، أي أن تتحرر من اللاّهوت ، الذي أصبحته .

● إذا كانت الماركسية تنفي المنفلوطي نظرياً ، فإن أشكال ممارساتها ، أحياناً ، تجعل من المنفلوطي ضرورة .

**فيصل درّاج**

**(دمشق)**

## إشارات

(١) المنفلوطي : النظرات . دار الثقافة ، بيروت ، لا تاريخ . جزء : ١ . ص : ٦٤ .
(٢) المرجع السابق . جزء : ٢ . ص : ٨٥ .
(٣) المرجع السابق . جزء: ٢ . ص: ١٢٢ - ١٢٤ .
(٤) المرجع السابق . جزء: ٣ . ص : ٣٠ .
(٥) المرجع السابق . جزء: ٢ . ص: ٧٣ .
(٦) المرجع السابق . جزء: ١ . ص : ١٦٩ .
(٧) المرجع السابق . جزء : ٣ . ص: ٣٢ .
(٨) المرجع السابق . جزء: ١ . ص : ١٥٧ .
(٩) المرجع السابق . جزء : ١ . ص : ١٥٨ .
(١٠) المرجع السابق . جزء : ص : ١٥٩ .
(١١) المرجع السابق . جزء : ١ . ص : ١٩٨ .
(١٢) المرجع السابق . جزء : ص : ٢٤ .
(١٣) المرجع السابق . جزء : ١ ص : ١٦٢ .
(١٤) Marxisme and art, Edited by: M. Solomon, Harvester Press, Britain. 1979. P. P: 235 - 241.
(١٥) F. Champamaud: revolution et Contre - revolution culturelle en U. R. S. S. Paris, Anthropos, 1975. P. P: 264 - 269.
(١٦) Soviet Writers' Congress 1934. London, Lawrance and Wishart. 1977. P. P: 15 - 24.
(١٧) Champamaud. op. cité.
(١٨ - ١٩) Champamaud. p. p: 277 - 289.
(٢٠) ا. جدانوف : إن الأدب كان مسؤولاً . دار القارىء العربي . بيروت . ١٩٤٨ .
(٢١) Champamaud. p: 294 - 295.
(٢٢) ibid.
(٢٣) د. ناجي نجيب : كتاب الأحزان . دار التنوير . بيروت . ١٩٨ . ص : ٧٨ - ٨٩ .
(٢٤) إن الأدب كان مسؤولاً .
(٢٥) Champamaud, P. P: 281 - 289.
(٢٦ - ٢٧) ibid
(٢٨) كتاب الأحزان . ص : ٦٧ ، ٨١ . . . .

ARCHIVE

(٢٩) Soviet Writers... p. p: 15 - 24.

(٣٠) G. Labica: le marxisme — Leninisme. Paris, Eds: B. Huis man P: 61.

(٣١) G. Labica. op. cité. P: 60.

(٣٢) سعيد الأفغاني : الموجز في اللغة العربية ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص : ٥ .

(٣٣) michel Meslin: Pour une Science des religions. Seuil. Paris, 1973. P: 72.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

**أحمد طه**

# مقام السكينة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا ، كنت هيأت نفسي ، اتيتُ بماضيَّ
لا حفرةٌ باتّساع الضلوع ولا مقبرةْ
صرتُ أنتزع الذكريات القديمة
أقذفها صرراً كالقنابل يوماً فيوماً
وصاحبةٌ بعد صاحبْ
هكذا . .
صار جسمي جنيناً يعود إلى نسْغه :
قطراتٌ من الدَّمْ تترك رِحْم فتاةْ
قطرةٌ من منيٍّ تجفُّ بكف رجلْ
وفضاء من الوحشة الأسرةْ
هكذا . . دان لي الأطلسيّ ، وكنتُ جوارك ، ألثم نهدأ فتورق أشجار كرم ، وأسكن
فيك فتنصرف الشمس ، حتى يكون
ظلامٌ . .
هكذا . أولج الليل قلب النهارِ
وأجعله مثل اسمكِ : سبع ليالٍ ،
أولج الشمس قلب الظلام

فيخرج نور بغير سبوتٍ
لأجعله مثل اسمك :
سبعة أيام
هكذا . . أبتني منزلاً من حروفكِ يصعد :
كافاً
فلاماً
إلى سبعة من حروفٍ بغير عمدْ
وبغير جحيم
هكذا تنطفي النار ، أخرج للناس
بين يديّ الممالك تسعى . . أقايضهم
كل مملكة بسماء ، وكل سماء
بحرف ، فينصرف الناس ، تبقين
أنت ـ كما في الكتاب ـ وبين يديك
المساكين والأرغفةْ
هكذا ، تصبح الشمس مثل قميصك
والليل سجادة للصلاةْ
وأنا
ذاكرٌ
غائبٌ
ساجدٌ
قائمٌ
مالكٌ
سائلٌ
ساكنٌ
على العرش وحدي .

أحمد طه
(القاهرة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم رمضان

# الحفل

كيف نمضي إلى الحفلِ
كيف نغنّي معاً في الطريقِ
وكيف نشاهدُ ظلَّ البيوتِ يموتُ على الأرضِ
معجزةٌ أن تكونَ الكراتُ الصغيرةُ
خارجةً عن شواغلِنا
أن يقاسمَ شيخٌ عصاهُ
فيكتشفان معاً
أننا ذاهبانِ إلى الحفلِ
ماذا يكونُ إذا اضطربتْ عرباتُ الضيوفِ
واوشكَ أن يدخلَ الناسُ أرحامهم
أن يشوبَ عواطفهم مسحةٌ من غنائيّةٍ
فتصيرُ الكوارثُ أغنى من الموتِ
يصبحُ شكلُ الفؤادِ كبالونةٍ
ينفخُ الشعراءُ فتكبرُ
يمتنعُ الشعراءُ فتنحلُ هيأتُها
نحن نعرفُ أنَّ الطريقةَ أنْ نكتري حائطاً

كلما أوشكتْ روحُنا أن تنامَ على دَرَجِ الجسمِ
لُذْنا بهِ ، فاستراحتْ
وعاودت الجسمَ رائحةُ الذوبانِ
فنحن إذن ذاهبان إلى الحفلِ
لم يَدع الأصدقاءُ لنا فرصةً
أن نداورَهم
والنّساءُ اللواتي اغتبطنَ
لمرآكِ في ساحةِ العرسِ
لم يغتبطن كثيراً لما يتخيّلنَهُ
حين يخجلُ مصباحُ حجرتنا
فيلملمُ أضواءَه ، ويُصِرُّ على النومِ منفرداً
النساءُ الخبيثاتُ
يَعْرِفْنَ أنّي أقبِّلُ شعركِ كي يتفكّكَ
أنّي أقبِّلُ جسمَكِ كي يتفكّكَ أني سأجمعُ هذي الشظايا
وألحمُها
بسوائلَ نازلةٍ من تفوبي
تلك التي تتوزّعُ في الفمِ
ترسبُ في منتهى البطنِ
تخرجُ عند التقاءِ الغريمين
حينئذٍ سوف ترتعشين
وتبتهجين ، تنالين رائحةَ اللهِ ،
تدّخرين لنفسِكِ أفْقاً من الحلمِ
أستَرُهُ حين نمضي إلى الحفلِ ، ليس الطريقُ طويلاً
ولكننا نتباطأُ ، نغتابُ كلَّ الطيورِ
وكلَّ الشجيراتِ ، نسألُ عن أيِّ كهفٍ يصادفُنا

نستعينُ على اليأسِ بالشعراءِ القدامى
نكونُ وحيدين في الليلِ
ليس جميلاً سوى أن نكونَ وحيدين في الليلِ
نملأ كلَّ الشقوقِ بآهاتِنا
ونحاولُ أن نضعَ اللغةَ العاطفيةَ جنبَ الجدارِ
ونكشفُ سوأتَها ، ونبولُ
فنحن معاً سنكوِّنُ اوركسترا الوجدِ
ينقصُنا عازفٌ واحدٌ ، وجديدٌ
فهل نطمحُ الآنَ أن نتكاثرَ فوقَ الطريقِ
وأنْ نرثَ الأرضَ أنْ نعتلي سفحَها
وترائبَها ، والذي لم تكنْهُ
فأنفخُ فيك من الروحِ
ما قد يراه المحبّون منزلةً
تحتَها نستطيبُ الإقامةَ
نصبحُ جِلْفاً هو الروحُ والأبُ والإبنُ
نحن سنمضي إلى الحفلِ
سوف نعاودُ ما قد بدأناهُ ، نحلمُ أن نتباطأ
اذكرُ أنّ أبي سوف يسبقُني
فهو يلبسُ جبّته وعصاه
يصبُّ على الأرضِ زيتَ يديه ، فترتعشانِ
ويحملُ سبعين عاماً وأكثرَ في جفنتين
ويحملُ أمّي بقلبٍ علته الحشائشُ والحشراتُ ، وآونةُ الريحِ والبردِ
يحملُ خاصيّةَ الاشتياقِ
هو الآن يعرفُ أنّ المباهجَ
والوشوشاتِ ورائحةَ الفلِّ

والقبلاتِ التي تتدحرجُ في الليلِ
سوف تدحرجُهُ باتّجاهِ المكانِ الذي فيه يصدعُ
يعرفُ صوتَ الرفاقِ الذين مضوا قبلَه
ويكادُ يصافحُهم ،
ويكاد يبشُّ لهم
وإذا ما تلفَّتَ ، كانت حواليه أنسجةٌ
هي أمّي استعدّتْ ، فأنحلتِ الجسمَ
صار كهوفاً من الجلْدِ والعظمِ
تسكنُ فيها الدماءُ القديمةُ ، والذكرياتُ
وتسقطُ عنها الأعاصيرُ
ترتجُ حين تشاهدُ أحفادَها
يشربون الفضاءَ بلونِ الجموعِ
ولا تدّعي قابليّتها للمكوثِ طويلاً
ولكنّهم لم يشاؤوا لها أن تمرَّ
استجابوا لرغبتِها في الوقوفِ لدى البابِ
حتى ترى النورَ
والشمعداناتِ
تسمعُ ضجّتَهم حين يقتربون من البهوِ
تعرفُهم ، إنّه الحفلُ
نحن معاً ذاهبانِ ، ولكنّنا نتباطأُ
نحلمُ أن نستظلَّ بكلِّ السحابِ
وأنْ نصلَ الحفلَ مبتهجين
بأنّا فرغنا من الأرضِ
وارتضت الروحُ أن تتبدّدَ ، تصبح أجنحةً للطيورِ التي لا تعودُ
*إننا ذاهبانِ معي كتبي*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف أحرقُ في كلِّ أرضٍ أجاوزُها
بضعةً ،
لأرى كيف صارت تقاويمُ جسمِكِ
كيف استقرَّ الزمانُ به
فإذا نفِدتْ كلُّها
ستكونُ اقتربنا من الحفلِ ، وانصرفتْ ريحنا .
هكذا
هكذا .

عبد المنعم رمضان

(القاهرة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليد منير

# قصيدتان

## ١ ـ وأخبىء في قلبي أشياء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●قلبي مشغولٌ مثل قلوب الصوفيين بتفصيلاتِ الملكوت ، أنا
قلبي مشغولٌ خذْ هروب النبض
وموكولٌ بهدايا الدمع إلى العينين
ومغلولٌ في أغلالِ سجيني

يا لجنوني
يا لضياع دمي في الملكوتِ
ويا لوقوف الملكوت على سرّي
قَلِقٌ
ومزاجيٌّ
وغريبٌ
ما بال طيور الشكّ تحطُّ على كَفّيْ
وما بال يقيني يتلاشى قُدّامي كسرابٍ
ما بالي أستلقي فوق حشائش تفصيلاتي
وأقول لصاحبتي
يا صاحبتي ، لا تنتظريني

فأنا مشغولٌ بالعالمِ
بالأشياءِ الصغرى واحدةً واحدةْ
في خيطِ نسيجِ العالمِ عن لذّةِ إيلاجي فيكِ
لِعُمْرِي
هذا هوسٌ أتلفَ روحي كالليمونِ المعطوبِ
وخلاّني أبدو في ظاهر حالي تقليدياً وأليفاً
لكني قَلِقٌ
ومزاجيٌّ
وغريبٌ
لا ألوي كالأيامِ على شيء؛
وأخبّىءُ في ظلّي
ندمَ الغوّاصين على أن غاصوا في قاعِ الماءِ
وذُعْرَ العدميّين من العتمةِ
والموتِ
وكلّ فضاءٍ متّسعٍ
متسعٍ .

(٨/ ٥/ ١٩٨٨)

## II ـ موت الشاعر

إلى شادي عبد السلام

روح النار تعود إلى عودِ ثقابٍ
كي تنزع جلد العتمة عن بدنينْ
بينهما يقف الموتْ
قالت لي : إصْنعْ معجزةً
أعْطِ لكل سماءٍ زُرْقتَها المتوقّدةَ البِكْرَ
لعلّ الأحجار تلينْ
فتعودُ إلى مملكةِ اللونِ حساسيةُ الوردةْ

وإلى مملكةِ الصوتِ حساسيةُ العصفورْ
وإلى مملكةِ الرّقمِ الهيروغليفيِّ حساسيةُ
الطّمْيِ المأخوذِ بسرِّ الماءْ
في المشهدِ لم يصعدْ حزنُ البرديِّ إلى بخْرِ التاجْ
بل سقطَ التاجُ إلى حزنِ البرديّْ
تلك بقايا جرّتكِ المكسورةِ يا سيدتي
حين انسكبَ اللبنُ الأبيضُ في أعضائي
فانكشفتْ خرْماتُ الروحْ
الصورةُ ، والرمزُ وما بينهما
والشكلُ ومعناهُ وما
يُولد من إيقاعاتهما في الأفقِ الصافي لِلُغَةِ الأولى .
هذا رحمُ الزّهرةْ
روحُ النارِ تعودُ إليه فتشعلُهُ
هذا شهدُ الملكةْ
يأخذ شكلَ القرصِ كما لو كان يحاكي للزهرةِ موتَ الشاعرْ .

المرأةُ تبكي . . .

يدخل موتُ الشاعرْ
في مملكةِ اللّونِ
وفي مملكةِ الصوتِ
وفي مملكةِ الرقمِ الهيروغليفيّ
(١٩٨٧)

وليد منير
(القاهرة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## علي سالم

# أحد لم يتبعني

إلى حسن طلب

لم يتبعني أحدٌ ، كنت أسيرُ على شرياني
أفحصُ في ذاتي صفتي ، وأعدِّلُ كوني بكياني
لم يتبعني أحدٌ ، سرتُ وراء الهاجس مخطوفاً :
يدلفُ بي في سرداب ـ أدلفُ في سرداب ،
يترنّح في السرداب على جسدٍ أترنّحُ ،
يُشعِلُ في الخطو سراجاً رمزياً ـ أشعلُ رمزياً ،
فيحطُّ السُّرْجَ على بطن المنطرحين وراء النافورات المعجونة
بحناجرَ تصرخ بالرؤيا المكتومة ـ فأحطُّ السُّرْجَ على بطنِ المنطرحينَ ،
فباغتني في المنحدر التفَّ عليَّ وواجَهَني ،
لكني كنتُ أفسِّرُ بغيابي غَيْبي وأفسِّرُ غَيْبي بغيابي .
[كانت تَمْضي
تبذرفي الأشجار رماداً من وَمْضي
تبدْوَ عَبْرَ الحُلكةِ كالأسرارِ ، ولكن بالسِّرِ

الهارب لا تُفْضي

أرمق ساحلَها المكشوف على بدني ،

فتَغُصُّ وتغضي

تمضي
تاركةً بعضي مسكوناً بوساوس بعضي]
قال الرجلُ : افرطْ عنقودَكَ ، ففرطتُ .
اقتادَ خُطاي إلى الدَّغلِ النابضِ ، فانقدتُ .
قدَّمَ شالَ امرأةٍ مربوباً في طِيبٍ ،
قال : تلفَّع ، فتلفعتُ . تشمَّمْ ، فتشمَّمتُ :
كمَنْ غِبتُ ،
كمن رُحتُ وفي الحَضْرة جئتُ ،
كمن نوديتُ ومن غير نداءٍ لَبَّيتُ .
القائلُ قال : استلق على المجمرة ، فحاولتُ

وما كِدْتُ

اختلطتْ أكواني في أكواني .
ختمَ الرجلُ جبيني من ختمِ الدَّغلِ وشدِّ الرسغينِ ،
انخذلت قدماي على عشبٍ ماسَ وعشبٍ سوف يميسُ :
كمن نُحِّفتُ بليلٍ فنُحفتُ ،
ذُوِّبتُ بكفينِ محنكَتينِ فذُبتُ ،
خُفِّفتُ فطِرتُ ،
في طيري حتى العاريةَ وحيِّاني .
انحلَّ المعقودُ عليَّ ،
فمالَ إليَّ ،
أشار إلى بيتٍ خلف السَّهلِ ، نظرتُ :
رأيتُ كياني منسوجاً في شالِ امرأةٍ مربوبٍ في طِيبٍ ،
والشالُ على كتفِ الجنديِّ المقتولِ ،
الجنديُّ المقتولُ مقيمٌ خنجره الصاحي في خَلْقي ،

حلقي ينضحُ نخلاً مجهولاً في باحات البيتِ المشروخِ ،
البيتُ المشروخُ صغيرٌ كالترعة في طيني ،
والترعةُ في طيني تجري بالماء الدامغ

تحت شقوق الروح بأبداني ،

تذروني في أطراف النخل الممدودةِ ،
لكنَّ النخلَ يفتّتُ في ذاتي صفتي ويبعثر كوني بكياني .
أحدٌ لم يتبعني ، كان رفيقي شِرْياني .

**حلمي سالم**

**(القاهرة)**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد اسماعيل

# محاولة لاقتسام الخطأ

ما الذي ينهض الآن بيني وبينك
والليلُ لا يفصلُ الليلَ عني
تركتك .. لكنني لم أدلَّ عليك ، ولا أشتري والطفولة تبعاً
ورائي كانوا وصمت السماوات نعش
ووجهك في سترتي عالقٌ
فأين أواريك ؟ هل يصلح الجرح مختبأً
آه ، هذا زمانٌ تبوح الخيانات فيه بأسمائها
ثم تفقس أفراخها جهرةً
هاجمتنا الأناشيد
بين الغفاريّ ونْريخت
كنا وحيدين ، والشمس دائرةٌ من نُحاسٍ
وأنت على الظهر ملقىً تزخرفُ وجه الفضاء
وتكتبُ للعشبِ قانونَه
ثم ترسُم للأغنياءِ مقاصلْ
وأنا .. كنت محترقاً في قميصي
أسائل في زَهَقٍ : ما الذي يفصلُ الآن ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين القصيدة واللجنة المركزيّة !
وفي السجن ، صرنا عدوين ، والليل يخلع وحشتهُ
صار ثالثنا . .
كان لا بدّ أن أدفعَ النصلَ عني
وأنت تجرُّ الغطاء وتنزعني من ثيابِ القصيدهْ .
وحدها . .
تحملُ الفاكهةْ
قلتُ : من أين تلك الثمار
وكلّ الحدائق يابسةٌ
والجداول مسبيّةٌ
أنتِ لا تشبهين البلادَ إذنْ
كلما مرّ صيفٌ تجدّد في إثره ألفُ صيفٍ
فكيف أحبّكِ؟
يا نَبْعاً صامتاً لا يردّ
يا نجمةً في دمي تبترد
كيف لا تشبهين البلادَ ، وهذي الجدائلُ مشنقةٌ
والعيون حبيبةْ
كيف لا تشبهينْ؟
إن كلّ البلادِ - التي لا تكونين فيها - غريبةْ

أحمد إسماعيل

(القاهرة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد الكفراوي

# فجر ليلة القدر

جدّي على العتبة .

وأنا مستلقٍ على بطني فوق الزغلولة التي امتطيها عروسة .

رفعتُ رأسي وناديت :

ـ جدّي .

يتلفّع بعباءة جوخ زرقاء ، ويرمش بعينين كليلتين ناحيتي . قلت «رجع من السوق» .

تحت العريشة تجترّ البهائم حالمة ، ويجري الكلب عنتر لاعباً من جدار لجدار مع الجدي الصغير ، فيما تهبّ قبل المغارب نسمات باردة ، ويهلل مذياع القهوة بتكبيرة الفتح في رمضان .

ـ جدّي .

استندتُ لجذع النخلة المائلة ، وَهَبطتُ أنا لأكون بالقرب منه . زعق :

ـ سقيت البهائم ؟

ـ نعم يا جدي .

ـ خلطت العلفة برشّة الفول .

ـ نعم يا جدي .

ـ رشّ الماء أمام الدار ، واسق البرتقالتين والزيتونة ، وأُطلق سراح العجل الصغير .

ـ طيّب يا جدي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسد يده وأزاح عن جبهتي شعري .

- كم عمر الزغلولة يا جدي؟

- كثير . من عمر أجداد أجدادك .

- وأنت كم عمرك يا جدي؟

- كثير .

- من أيام عرابي يعني ؟

- وأنت من عرّفك بعرابي ؟

- عندنا في كتاب التاريخ .

ابتسم وطبطب على ظهري :

- ما شاء الله .

ثمة أحجار مركونة في حضن السور ، ونور للشفق يسيل في السماء قبل مغرب رمضان .

تطلّعتُ إلى وجهه وتذكرت أن أبي كلما قسا عليّ ووبّخني بسبب إهمالي علومي ، جريتُ نحو جدّي لائذاً بحضنه ، وكنت أسمعه يشخط في أبي «خليك وراه لمّا تجيب أجله» وكان يجلس ثم يأخذ رأسي ويضعه في حجره وأسمعه يسبّ أشخاصاً مجهولين ، وأراه يشير بيده ناحية الظل المرسوم على الحائط فيما تهدهدني رجله حتى أنام فلا يوقظني حتى أصحو وحدي .

دسّ يده في العباءة وأخرجه ملوّحاً به أمامي .

اندهشتُ لما رأيت الشمس الملوّنة تضوّي خلفه ، وهتفتُ وأنا أصفق بيدي :

- هيه . . هيه . . فانوس رمضان . . . فانوس رمضان .

توانيتُ . وكلما مددتُ يدي لآخذه رفعه جدي أعلى منّي ، فقلت له :

- حفظك الله يا جدي . . هات الفانوس ، ولا توجع قلبي .

انفجر ضاحكاً وقال لي :

- بريال يا ابن الشياطين ، خسارة في والديك . . حافظ عليه مثل عيونك ، وانبسط يا سيدي .

أزاح بيده حصى الأرض ، ثم رفع العباءة الجوخ وفرشها في مدّ الظل ، ووضع العمامة على جزء الفرع الناتىء بالتوتة. استلقى على العباءة ووضع ذراعه اليمنى على عينه ، وبدت لي لحيته كالقطن المندوف .

قال لي :

ـ اسْرَحْ حيث أبوك وأعمامك ، واعرف إن كانوا انتهوا من ري «مرزة» أم سيبيتون في الغيط .

ـ حاضر . . حاضر يا جدي .

ـ قل لجدتك تبل التمر والعرقسوس . . ريقي اليوم ناشف .

ـ حالاً يا جدي .

تسلل النوم من التوتة ، وسهى جدّي وأغلق عينيه ، لكنه ما زال يواصل الحديث :

ـ حاذر أن توقظني قبل المغرب فأنا سوف أزور الغائبين

عندما يتكلم بما لا أفهم يكون على عتبة النوم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ نوّر الفانوس ، وإياك والذهاب لتلة الغجر .

انتظم تنفّسه وجعل صدره يرتفع ويهبط ، ويصدر عنه شخيرٌ خفيف .

قلت : تلة الغجر . ما الذي ذكره بها؟ . . ولماذا أذهب هناك ؟ ومن الذي يدلّني على السكّة حتى آخر العمار ؟ . هناك تنقطع الرجل ، ويزوم الهواء بشجر الترب .

ـ إياك وتلة الغجر ، يخطفون العيال ، ويدقون على صدورهم الوشم ، ويسمّونهم بغير أسمائهم .

بدأ يحلم ويخرّف .

تركته وخرجت ألوّح بفانوسي الملون .

عند الباب قابلتني أمي معصوبة الرأس ولما رأت الفانوس قالت «مبروك يا عبد المولى» فأخبرتها فرحاً بأن جدّي أحضره لي من المركز ، فابتسمت لي . قلت لها : «لماذا لَمّا ينام جدي يتكلم عن الغجر؟» قالت لي أمي : «إن الغجر عباد الله أيضاً ، ولا يخيفون» وذكرتني بجليلة وقالت لي : «وهل نسيت جليلة الغجرية يا عبد المولى؟» .

«جليلة» ، «جليلة» . . رددت الإسم ، وتطلعت للشمس المصفرة ، وأفعمت صدري رائحة لبن محترق

«جليلة» الغجرية . آه » .

خطوط الوشم الثلاثة على الذقن والنقطة خضراء بجانب أنفها السرح . خال للحسن مثل الزبيبة لا يمحوه الموت نفسه . . الحلق الهلالي يهتز بهزة الرأس فيضوّي ، وعيون بكحل رباني سارح فيها الغموض ، وبريقها في قلب أمي وخالاتي سر من الأسرار .

«نضرب الرمل ، ونشوف الودع ، زين تبيّن» .

«تعالي يا جليلة» .

وعلى أرض الزقاق ، وتحت التوتة الذكر تفرش المنديل ، وعليه حبات الرمل الناعم . العين الكحيلة في العيون . ماسورات القرويات بسحرها الخفي . . تخطط الأصابع سكك العمر ، وتأتي بخطوط الخلائق . . طرق مفتحة على السعد ، وأواخرها أفراح للبكارة ، وطمأنينة بعودة الغائبين . سنة خير تدرّ الضروع اللبن ، وتملأ صوامع الغلة بالخير ونعمة الغيط . . لكن المخاطر كامنة في بطن الغيب كالكوابيس ، حاسدة وكارهة . . ورب العباد المنجي ، ورسوله حافظ والطيب لا يضام . . وأنت طيبة وصالحة يا «أمينة» يا بنت «المرسي» . . وابنك «عبد المولى» محفوظ من العين ، ومن شرور الشياطين .

أسمعُ صوتها فأخرجُ من نومي مجتازاً الباب ، ولحظة أنظر في عينيها التي لم تكن بلون الرماد، لكنها من نور . أتسمر على العتبة بين عتمة الدار وصهد الشمس .

ثوبها من تيل خفيف ، مشغول بدوائر تكشف عن قميص بلون ورد الجناين .

أخذتني في حضنها فأفعمني عرقها . . قالت لي : «يا ابن الغالية» . . أحسست برأسي في صدرها وجرى قلبي بالشوط . قبلتني على فمي وضحكت خالاتي «اتركي الولد يا قادرة ، فاجرة يا اختي ووشها مكشوف وعينها تندب فيها رصاصة» .

تضحك بنت الغجر وتقول لها أمي الطيبة «لا تغيبي عنا يا جليلة . لك وحشة» ترد عليها الغجرية» أكل العيش مر يا أم عبد المولى » .

وعندما تبتعد عني أرتجف ، وأسمع قلبي يدق ، وأراها ترفع ثوبها وتكشف عن سمانة ساقها وتنظر ناحيتي «خلّينا نشوفك يا عبد المولى» وتغيب في انحراف الشارع ويأتي صوتها عبر الدرب «نضرب الرمل ، ونشوف الودع . . زين تبيّن» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيب ويبقى في قلبي صوتها والوعد بأن أراها .

بعد الفطار ، وشُرْبُ الشاي ، وتأدية الفرض نوّرت الفانوس ، ولمّا شع نوره انبسط جدي وتأمل بهجة الألوان وهي مفروشة على الأرض .

دفعتُ باب السياج وخرجت للحارة . سمعتُ صوت عمي محذراً :

ـ إحرص على الفانوس .

الحارة زحمة بالعيال ، ولمة البنات ، والبيوت مشغولة بكعك العيد ، وراديو المقهى عالٍ بالذكر والتسابيح .

أحاطني العيال لما رأوا فانوسي ، ومشوا خلفي ترتمي على الأرض ظلالهم . صعدنا حيث ضريح «أبو حسين» الكائن على الترعة . هتفت :

ـ سيدي «أبو حسين» .

زام الهواء في الفروع العالية :

ـ تقول عنه أمي أن سره باتع وصاحب معجزات .

ـ وصاحب فضل ، وكرامات على البلد كلها .

ـ ويُسَيّر السحب ، ويُنزل المطر .

ـ هذا الله يا ابن الجاهل ، الذي سيبعثنا يوم القيامة فتذهب أنت وأبوك إلى جهنم ، وأذهب أنا وجدي للجنة .

ضحك العيال ، ونظروا للفانوس الذي شح نوره . قالت شفيقة :

ـ صروخت الشمعة ، والنور راح .

ـ بكرة تشتري شمعة يا عبد المولى وتنور الفانوس .

ـ بكرة ليلة سبعة وعشرين ، ليلة القدر .

ـ ليلة القدر . يعني بكرة طاقة النور ستفتح ، ويجاب الدعاء ، وتروح تلة الغجر

انبهت العيال وردوا في نفس واحد:

تلة الغجر . لا يا عم .

صمتوا ثم ردوا في عجلة :

ـ وما له نروح .

الصبح قلت لأبي «هات شلن» ، ولمّا سألني «لماذا؟» قلت له «أشتري شمعة» . زعق في وجهي وقال: «وشمعة البارح؟» قلت له «خُلصتْ» . شخط مرة ثانية «يعني يا ابن أمك عاوز لك كل يوم شلن» . قلت : «يا أبي الليلة ليلة القدر ، ولازم أنوّر الفانوس» .

رفع أبي يد الفأس فصَرَخْتُ ، وتراجعتُ بظهري فغاصت قدمي في وحلة الزريبة ، ولمحتُ العجل الرضيع يمتص ثدي أمه الزهقانة والتي تدور على نفسها . سمعتُ صوت جدّي قرب الباب يقول لأبي «مالك» ؟ وسمعتُ أبي يردّ عليه» والله وجبت لنا وجع الدماغ يا أبي ، عاوز شمعة» .

فَرَدَّ محفظته البنية ، القديمة وفكَّ أزرارها ، وكنتُ أسمع تكة الأزرار وهي تفتح فيفرح قلبي . . .

ما ان لمحتُ الشلن حتى قبضتُ بيدي على الملك الجليل ، وسمعتُ أبي يصرخ «إن ما أفسدته» .

درتُ على كل دكاكين البلد ، أسأل عن شمعة ، من حارة البحر حتى داير الناحية ، ومن «الواطية» حتى أرض المريس وصرختُ في سرّي «نهار أغبر» . وصلتُ الدار أنتفض وصرختُ في أمي «عاوز شمعة» ورفستُ التراب ، وألقيتُ حجراً على نافذة المقعد . توقفتْ أمي عن لتّ العجين وشخطتْ في «ويعدها لك يا عبد المولى . . اهمد . تخلق لك شمعة» .

صاح في عمي «أحمد» «جاءك الغم . . لا تنتهي طلباتك . . اصعد غرفة السطح ستجد لمبة صفيح صغيرة ، على قد الفانوس . . نظفها وركب لها شريط ، وأملأها جاز وأرح دماغنا كانت شورة هباب» .

توقفت عن البكاء واقتربتُ من عمي وقلتُ له «واللمبة هذه أين يا عمي» فرد عليه «فوق في الطاقة على يمين الباب وأنت داخل» .

قفزتُ درج السلم وفتحت باب حجرة السطوح ، وفتشت في الطاقة ، وعثرت على المصباح ووجدته مصباحاً قديماً مدقوقاً في حجم ضفدعة كبيرة ، يعلوه صدأ وترابة الركنة ، منزو وسط ملاعق من خشب ولفة دوبارة وأختام قديمة بأسماء غابت ، وعقود أراضٍ مؤرخة

ARCHIVE

من زمان ، وجدتُ خنجراً يتصل لامع داخل جراب من جلد . همست لنفسي : «خنجر وفانوس» .

جمعتُ لوزات القطن ، وبرمتها شريطاً ، وغسلتُ المصباح بالطين والتراب ، ودعكته بالجاز ، ثم ملأته ، وغمستُ فيه الشريط .

في الليل نوّرت الفانوس وجمعت خلفي العيال وحثثنا المسير حيث تلة الغجر .

خَلَّفْنا وراءنا البلد، وخُضنَا في الظلام على نور الفانوس ، ورأيتُ دخاناً خفيفاً يصعد من الشريط المحترق فيسوّد جوانب الفانوس .

مررنا على عشة «أم بلال» المرأة المقطوعة ، والتي ليس لها أهل . رأيتها تقف عند عشتها بالقرب من طلمبة المياه، ألقيتُ عليها السلام فردته وَسَأَلَتْ «إلى أين العزم يا عيال؟» فأجبناها بصوت واحد «لتلة الغجر» . ضحكت المرأة بصوت أفزعنا ولوحت بيدها ناحيتنا وصاحت «تلة الغجر؟ أنتم يا مفاعيص .. ارجعوا يا أولاد الشياطين .. غجر في عيونكم .. إن ذهبتم إلى هناك فسوف يخطفونكم ويخصونكم كالجديان ، ويفتحون بطونكم ، ويخرجون حشاكم ، ثم يملأونها بالملح ويصبرونكم ويعلقونكم على أبواب خيامهم» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خفنا وتسمرتْ أقدامنا في الأرض ، وبدا من حولنا الليل ممتداً . انفلت «سعيد بدر» ومن خلفه الولد «ماضي» وقفلا راجعين» .

حثثنا المسير ، وتوغلنا في الليل ، وكلما سرنا شح النور ، وانحبست الشعلة وسط طبقة السناج الذي هبّب الزجاج الملوّن .

هبت ريح فانتفض الشجر ، إرتفع من البعد عواء ذئب من عند الترب ، وخفقت في السماء النجوم .

انحبس صوتنا ، وشدت الأيدي بعضها بعضاً .

قلت :

ـ هانت يا أولاد .. قربت التلة .

سمعت صوتي ولم أسمع جواباً .

ارتعشتْ ذبالة الفانوس وانطفأتْ . وحل الظلام كالكحل . بكت شفيقة واستغاثت

ـ أنا خائفة .

رفعتُ الفانوس وقلتُ لهم :

ـ سَيُنَوِّر الله الأرض بطاقة القدر .

ـ عاوزه أرجع .

ـ سأطلب من الله أن يطول عمر جدي .. ما الذي ستطلبيه يا شفيقة ؟

ـ أروّح .

صرخ عثمان أصغرنا وتوسل لمنجي :

ـ ارجع معي يا منجي ، أمي ستقتلني .

انفصل عني العيال وعادوا يهرولون تجاه البلد . سرتُ لمقصدي وحدي ، بيميني فانوسي الذي ضاعت ألوانه .. همستُ «سوف أذهب وحدي حتى لو امتلأت الأرض بالشياطين» ولما ذكرتُ الشياطين ارتجف جسمي .

ضاقت الغيطان ، ورأيتُ الشجر يمد ناحيتي فروعه ، وسمعتُ داخل الحلفاء خروشة .. تشجعتُ وقلتُ في نفسي «الشياطين مسجونة في رمضان ، هدّئ نفسك» . جاء صوت الكروان . المُلْكُ لك ، المُلْكُ لك ، فهدأ روعي وقلت : «أنا الغلطان خدعني نور الفانوس ، والوعد القديم ، فمشيتُ أتبع خطى النور» .

أردتُ أعود لكن محاولتي لم تعد مجدية . من على البعد سمعتُ ضربَ دفوف تحملها الريح . انتبهت على هلال وليد كشقة البطيخة يتسحب في السماء . همستُ «التلة بعيدة والقمر ليس بدليل» .

لاحت لعيني التلة موشومة بأشجار قليلة منثرة على الجنبات . خيام ثلاث تنيرها مصابيح معلقة على عواميد ، تخفق كاشفة عن خيام الوبر المنصوبة في حضن بعضها بعضاً .

صَعِدتُ التلة ، ولما تعبتُ جلستُ على حجر .

رأيتهم يتحلّقون ، ويضربون الدفوف ويغنون على أنغام ناي ومزمار ، وصلني النغم أليفاً ومؤانساً .

اقتربتُ فرأيتُ «المواوي» يقف تحت المصباح الكبير ، ولما تأملته وجدت له جدائل مضفرة ، وبأذنه اليسرى قرط من الفضة ، تتدلى منه أجراس صغيرة ، وعندما رفع كفيه

وجدت بهما خواتم بفصوص على شكل جعارين ، وفوق عينيه حاجبان متصلان يختطان على عيني صقر ، فيما تتجلل أسنانه بتيجان الذهب الذي يلمع كلما ضحك على ضوء النار الغجرية .

تحرك «النوري» القصير وأزكى النار بسيخ من الحديد فعلَتْ . ثمة آخر يلتف حول ذراعه ثعبان مرفوع القحف يُخْرِجُ شوكته ويحدق بعينين لا تطرفان ، ونسناس صغير يقف على كتفه صامتاً ، وعلى وجهه حكمة الشيوخ .

تعبت من النظر والمخاوف ، وكأنني غفوت . . هل أخذتني سنة من النوم؟ ، أم النار وقرع الدفوف و«المواوي» المبتسم قد سحروني ، عندما رأيت طاقة السماء تنفتح وتشع بالضياء وتهبط منها الملائكة المجنحة وتدور بالمكان فيما تهب روائح الجنة . . قلت : «أدعو لجدّي . ليلة القدر لا يرد فيها الدعاء» ورأيت غجرياً يستقبل الملائكة بالدفّ ، فيما انسحب المواوي «واندس في حلقة الغجر وأخذ يد غجريّة مليحة الوجه ، مشدودة القوام ، تلبس فستاناً من الحرير وتشد خصرها بحزام أخضر ، له طرف مسدل حتى فخذها ، اتخذت لنفسها مكاناً وسط الحلقة وأخذت ترقص على إيقاع الدفّ ، ومن خلفها تُفتّح أمام عيني أبواب على حدائق مزهرة ، ما تزال الملائكة تطوف بها .

«جليلة» «جليلة» .

صحت فانتبه «المواوي» لوجودي فتقدم مني وقال وهو يبتسم «جئت؟» فقلت : «آه» .

سحبني من يدي ، وعلى طاولة استلقيت على ظهري . وضع يده اليمنى على صدري ، وأحْضَرتْ ذات الوشم والحلق الهلالي صحن الصاج الكبير الممتلىء بماء فاتر يصعد بخاره . هَمَسْتُ «جليلة» .

طلب «المواوي» المورد والزنجبيل والزعفران والكافور والصندل الأبيض وأذابها في الماء وسمعتُ صوته يتمتم «الحرف أصل الكلام ، والعرش قائم على الحرف» . . فلم أفهم .

لما تنشقتُ رائحة الطيب أغمضتُ عيني وقلت : «عطر» .

رأيته يفتح سكينه ويعلم على صدري علامة ، فاشتد روعي . فقال : «لا تخف» وشقّ لي صدري فقلت : «آه» فسمعتهم يرددون «سلامتك» .

رأيتُ قلبي المنتزع يخفق في كفه ، تسيل منه الدماء ، وسمعته يهتف بي «ها أنت ذا

ARCHIVE

ترى قلبك» . حاولت النهوض لكنه أوقفني وقال : «احتفظ بسرك» فقلت : «ظمئتُ» فقال لهم «أرووا ظمأه» .

وضع قلبي في الإناء فطفا دمه على الماء ، غسله ونظفه وكتب عليه بالقلم البسط حروفاً وكلمات . ولما سألته «ماذا يكتب؟» رد عليّ «إنه عليم بما يعلم » .

تواصل دقّ الدفوف وصوت الناي والمزمار ، وهللتْ فراشات فوق النار الغجرية ، وشعتْ على التلة بهجة من الجنة .

وضع في صدري قلبي ، فانتثرتْ نجومي التي تتبعتها حتى آخر عمري ، وقلت لجدي الذي كان يلبس وزرة ملونة ، ويعتمر عمامة هائلة على رأسه ، وممسكاً بيده الصولجان «انظر يا جدي انها نجومي» لكنه لم ينظر وقال «الضنى عقوبة القلب ، والسفر طويل» ، ثم وضع بيدي حبات التمر وقال قبل أن يختفي وجهه «أشبع جوعك» .

هزّني «المواوي» وسألني عن اسمي . أخذتُ ونسيت اسمي فردّدتْ الغجرية : «اسمه عبد المولى» . فقال «المواوي» بعدت كثيراً «يا عبد المولى» ، ووضع شمعة في الفانوس بعد أن غسله ، فعادت من جديد ألوان الفانوس الملونة . وقال لي «حاذر الحجر ، وقطوع السكك . خذ يمينك عند المنحنى القادم «ولسوف تصل للبلد مع طلوع النهار» .

هبطتُ من إبط التلة ، وسرتُ بين السرو والكافور ، أشم في الليل رائحة عطر ، وأسمع صوت الغناء ، فيما يتدفق على يميني تيار من الماء الجاري .

سعيد الكفراوي

(القاهرة)

هشام بحري

# ثلاثة نصوص

## ١ ـ بادرة تتقلّه في اليقين :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتهت الساحة من انحدارها الملتوي عبر منطقة التلال المشجرة الخضراء إلى سهل رماديّ بلون سماء الخريف تتبعثر فيه الأشجار متباعدة . وكان المنظر شحيحاً . تراءت من بعيدٍ المزارع الوحدانية وقد تعالت سقوف هرميّة الشكل ، داكنة اللون ، على بيوتها الخشبية التي تحيطُ بها أسوارٌ عالية تحجبها عن الطريق . زاد السائق من سرعة السيارة وطلب مني بلهجة ودودة أن أناوله سيجارة من التابلوه المكشوف أمامي .

أشعلت عود كبريت واستلهمت من ناره دفئاً خيالياً ليسريَ في جسدي من خلال راحتي وهي تحيط بها . ما هي إلا لحظة خيال ويقرصك البرد البلقاني القارّي من جديد . رمى السائق المزارع المتباعدة بنظرة مستخفّة ثم أشار نحوها بأصبع غليظ أسود وقال : ـ «المرح الذي نتنفسه في زغرب والشمال عامة لا يعرفه سكان الجنوب . إن الفلاحين هنا يحيطون منازلهم بأسوار عالية حتى لا نرى نساءهم» .

وأخذ يقهقه نافثاً سحابات بيضاء صغيرة اختلطت فيها أبخرة النفس الباردة بالدخان الدافىء .

الجنوب هو الجنوب في كلّ مكان . مكمن الضعف والقوة . اللكنة الجنوبية والزيّ

الجنوبيّ والأمل الجنوبي والمأساة الجنوبية وأشياء أخرى كثيرة تراودنا في الأحلام ونفتقرها في الصحو .

لفظتني الشاحنة في بلدة صغيرة لا توحي بشيء من التاريخ أو الحضارة أو حتى التّدهور . بلدة كتلك التي تتجمّع فيها محاصيل المزارع والقرى المجاورة من حين إلى آخر فينشط سكانها فجأة ليستقبلوا الحياة ثم يغيبون في حلم ساكن لا تتحرك فيه إلا الكلاب الناعسة وكأنهم لم يعرفوا الحياة قط . تمشيت في شوارع البلدة المقفرة حتى وجدت نفسي وجهاً لوجه مع أرض الله الخلاء مرة أخرى وشريط الاسفلت الأسود يحز في تربتها جرحاً كئيباً . تجمهرت السحب معلنة عن سقوط المطر وبدت الطريق تَعِسةً مكسورة وهي ترتفق بعض التلال الصغيرة فتختفي وراء ها لتظهر ثانية وراء أفق أبعد ثم تختفي نهائياً .

سقط عزمي وقرّرت الرجوع إلى البلدة النائمة .

دفء القهوة المطمئن ، ورؤوس يعلوها الشّيب تبتسم ابتساماتها البسيطة . كم من الأبناء فقدتم في مجازر بلقانكم العنيد . وما تزالون ممسكين بمسابحكم ، تعدّون ، ببطء ، الأبناء الذين سقطوا ، فالدقائق الباقية للصلاة ، والأيام الباقية من العمر سوف تقضونها مرتشفين الشاي المنعنع مبتسمين . أتبتسمون لذكرى فقيد أم لنصر تحرزونه في لعب الورق هذا المساء . والمطر الهاطل لن ينال منكم وحياتكم التي لم يبق فيها الكثير تكتفي بالابتسام للمئذنة وهي تصارع أمواج الطبيعة الجامحة ورعد التاريخ وبرقه .

الشّاي لذيذ . ومفعوله داخل جسمي يذكرني بقطعة القماش المبللة حين تمسها حديدة المكواة الساخنة . يقع نظري على صورة تيتو المعلقة على الجدار وتحتها بضعة أسطر دينية مدونة بالحروف اللاتينية المستعملة في تركيا أغلب الظن . أحاول أن أفهم ولكني منهك وأطرافي تكاد تصرخ من التعب . وبشيء من التصميم جمعت أفكاري المشتتة الرطبة ورأيت صورةً ما فتئت تعاد وتعاد أمام ناظري . صورة الجموع الغفيرة وهمزة الوصل بين جمع الصلاة وجمع الحرب وجمع السياسة (أي الاعداد للحرب) وجمع كرة القدم وجمع الجموع التي تختفي وراء حشودها الأفكار وقد تقلصت ونُفيت فلم يبق منها إلاّ شتات أفكار تُلتقط تكسيراتُها وتنفجر من خلال هتافات مدوية ترتجّ لها الأرض وتغيّر من وجه التاريخ ، مولودها الأول والأخير هذا .

وما أوحدني ، وأنا أهتف مع الملايين «فلتسقط الامبريالية» «فليسقط الجزّارون» معتدل في معمعة المتطرفين ، متطرف في وسط الاعتدال ، أصحو كل يوم تعلو وجهي ابتسامة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فخر موروثة وأرتدي معطفي البالي وألعن الدنيا ثلاث مرات وأنا أغنّي لحناً نظّم ليوم القيامة ، قبل الإفطار ، إن كان هناك إفطار .

بين السحب ، وراء القضبان ، في الغيبوبة أم في مهجر الإحساس ، من يتولى مسؤولية الإفصاح؟

كثر الشهداء ، وخف المطر في الخارج وبقيت السماء على سوادها منذرةً بجولة جديدة ، فطلبت شاياً متعنعاً من جديد وأنا أعبر روما عبوراً ، وإذا بحشودها تزمجر غضباً فصلت مع الضّالين حتى بُحّ صوتي وغنيت بالإيطالية هذه المرّة ، فأحاطت بنا الخوذات المدربة وازدادت الجموع هديراً وزأرأحتى تعبت وتفرقت وبقي الجزّارون على عروشهم يقطعون الأيدي والألسنة ، يفقأون العيون ويصلبون على جوانب دروبهم الخفية الألوف من سيرتكسات القرن العشرين . وترجع الأموال لذوي الأموال وتبقى الحشود تنظر ولا ترى ، تسمع ولا تعي من هزيمتها إلا شتات أفكار تُلتقط تكسّراتها لتنفجر من جديد هتافات داخلية مدوّية ترتج لها الصدور في ألم بغيض . أهذا مآلك يا أفكاراً كالورد النديّ ينثر عند قدمي العروسين فتحيله الزفّة وحلاً وطيناً؟

انفجرت السماء المكفهرة عن وجه مبرقع وكأن بك رؤية من عالم آخر . ينساب الضوء عبر تشققات السحب كالمحبة من عين صافية . تلطشك المساحات اللونية وتبهر العين من تبعثر التكوينات وإذا بخيالي يصوّر لي وجوه آلهة من نور . طريق التلال المحدودب يرتفق أرضاً تذّباه تكلي والتلال حمراء ، سمراء ، خضراء ، منقورة ومترهلة ، صلبة وبديعة . أمشي بينها مرّةً في القاع ومرة على القمة وأدري أنّ الألوان هبةٌ قد يفتقدها عالم آخر ، وأحزن .

رحلتك طويلة وإن أردت جعلتها شيّقة . فاصبر !

ندرت السيارات اللعينة على الطريق ومن مرّ لا يتوقف لمترهل الثياب هذا ، المبلول الحلة ، الحادّ النظرة ، المطيّن الحذاء ، الضعيف النتائج ، طالب الحياة الذي يحاذي الطريق وبصره مأخوذ من عصير السماء وسمعه يتلقّط موشحات الصراصير المطروحة في الأعشاب بعد أن التهمت ذكرها واستمدت منه قوة بقائها وبقاء جنسيهما ، والذكر لا يتركها بينما هي تمتص رأسه ومعدته وتصل إلى ساقيه حتى لا يبقى منه إلا قضيبه المرتعش المتلذّذ بالفناء .

كي تكتشف أسطورة الصراصير وسرّها عليك بمغادرة هذا الشريط الأسود الذي يصل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشر بمآسيهم . اتركه وانحدر أو تسلق الأرض إلى حيث تتجمع الأشجار في وصال تهمس له الريح عذوبة ولن ترجع إليه أنت أنت فسوف ترقص الطبيعة في عينيك اختيالاً .

ولكن أية طبيعة؟ أبطأت سيارة الشحن من سرعتها عند المنحنى فألقيت نظرة طويلة إلى الوادي العميق ثم إلى صفوف الجبال الشامخة وقد لفّها ضباب أسطوريّ ، وفي قعر الوادي عكست صفحة بحيرة صغيرة شعاع الشمس كالمرآة . ما زالت أبخرة الأمطار الربيعية معلقة في ثنيات الهواء . منظر لا مرئيّ ولكن الشعور به يفوق الرؤية وضوحاً . يناولني السائق زجاجة النبيذ فأشرب منها جرعة للدفء . ومع رجرجة الشاحنة الثقيلة ينكفىء رأسي إلى النافذة وتغمض عيناي على لقطات مرئية مشوهة بفعل الإرهاق وتختلط فيها داخلية الكابينة المترهّلة والملوثة بالزيوت والشحوم مع أفق رأسي تحاصر فيه الغيوم البيضاء تقطعات الصخر الصلدة العنيفة .

وعند اليقظة أتفهم مغزى الأسطورة من موقف منفصل لا مبال . فمتى كان هناك للأفكار ارتباطٌ حركيٌ بالحدث إلا من خلال الانفصال عنه ، أي خلق أسطورة له؟

## ٢ ـ نصف ركعة والصلاة الوجيز :

من ميناء الشلال عند السد العالي إلى وادي حلفا عند الحدود السودانية ، تقطع سفينةٌ ، ذات تاريخ ، مسافة ثلاث مئة وخمسين كيلومتراً ، ناقلةً قدرتها من السودانيين والمصريين ، وتشكيلة شباب من مختلف الجنسيات ، يقصد منابع النيل والمغامرة . أما السودانيون فأكثرهم من سائقي الجمال وقد انتهوا من تسليم قوافلهم في دراو ، تلتف حول أذرعتهم اليسرى القوية خناجر قصيرة وتوحي تقاسيم وجوههم النبيلة ، بإحساس يختلط فيه الإعجاب بالشفقة حيال من ترتبط حياته بالطبيعة ارتباطاً كليًا . والمصريون أغلبيّتهم تجار وحرفيون يقصدون الخرطوم للعمل ، وما زالت ضوضاء مدنهم المزدحمة عالقة في تعبيراتهم وحركاتهم . وعندما تمتطي الفئات الثلاث ظهر السفينة يحدث انقسامٌ جنسيّ تلقائيٌ فيتكوم السودانيون في منطقتهم ، والمصريون مع بعضهم بعضاً ، والأجانب بين الإثنين في محاولة يائسة للتوازن .

وتستغرق الرحلة حوالي ثماني وأربعين ساعة . تسير السفينة العجوز في وسط مجرى البحيرة وتحاول الأنظار عبثاً التقاط قرية صغيرة أو عشب أخضر . لا شيء إلا منافذ الجيوب المائية الحديثة وأرض صحراوية منبسطة لا يحدّها النظر . وتتعب العيون من ملاحقة هذا الفراغ ، وعند الغروب يتساوى القمر والشمس في توازن عجيب : كرتان معلّقتان إحداهما

صاعدة والأخرى هابطة . والمياه في اسوداد مخضرّ والرمال في دكنة مصفرّة . وإذا ما اختفت الألوان ومعها تأثيرها السحريّ على العقول انطلقت بعض الحناجر في الغناء لتخفّف من وطأة الظلام . ثم يتشجّع الجميع وتخرج بعض الآلات إلى الوجود لتختلط مواويل النّيل القديمة بتكسّرات البْلوز العميقة لتعطي أروع ما سمعته الأذن .

وترسو السفينة حذاء الشطّ خوفاً من الليل فتهدج الأصوات تعبة وتترك وراءها همهمة تطغى عليها الضفادع العملاقة بنقيقها . وتتبارى الفئات المختلفة في الشخير غير آبهة ببريق النجوم . وتبقى مجموعة صغيرة في الوسط ساهرة وتتسائل في حيرة : «لِمَ لا تزرع تلك الصحراء الممتدة بطول البحيرة؟»

فتردّ عليهم الضفادع ويؤكد الجواب الشخير .

تعيث الألوان . يسيطر أحمر داكن على الأفق الشماليّ ثم يختفي فجأة ، فيزداد عمق الأصفر حتى يشمل المساحة المرئية بكليتها . هنا تبدأ السافانا . تحولت الصحراء إلى سافانا قصيرة متقطعة ولكنها كافية لصبغ الأرض بصفرتها البالية . وتوغلت سيارة النقل بي جنوباً . من وقت لآخر تصادفنا شجرة هائلة يابسة الأطراف تعشش بين أغصانها الجرداء ، النسور . وحُكي لي أنّ المياه تخزن في تجاويفها وقت الجفاف . مضى على تهتّك الشاحنة القديمة ليلتين في مسيرها بين الأبيض ونيالا . ثلاثون من الأهالي يتربعون فوق تلال من أكياس الدقيق والسكّر التي تملأ البوكس ، وبضع نساء متزويات في ركن يثرثرن بلهجات الغرب دون انقطاع ، وأنا أحياناً فوق الأكياس وأحياناً تحتها من عنف الهزّات . تركنا الزرقاء حوالى الرابعة مساء مخلفين وراءنا زوبعة من الرمال والذباب والوحدة . السفر ينقضي ليلاً بسبب اعتدال الطقس والاستعداد لكل انطلاقة يأخذ حوالى الساعة . فالسيّارة أثرية والمحرك يعمل بالمنيفل ، والمنيفل تفتقد اليد فتلف بالحبال ويشد الرجال هيلا بيلا وينقطع الحبل فيقع الرجال من طولهم في الرمال وتعاد تلك العملية مرة ومرّات حتى يهلل الجميع عند بعث المحرّك وصريفه المريض ، المحتجّ . وما ان يستوي الجميع في مجلسهم ، هذا يتمسك بالافريز وذاك يتعلق بجلباب هذا ، حتى يقفز أحد الركاب لتأدية الصلاة وينقطع المحرك عن العمل فيلعن السائق ضياع الوقت . ولكن ضياع أيّ وقت؟ .

فالوقت متوفر في هذه الرحاب . بل يبدو كأنه الشيء الوحيد المتوفر انطلقنا أخيراً على شبح طريق يرجرج العظام وتحت سماء ابيض سوادها من كثرة النجوم . يبدأ هذا العذاب اللذيذ بعد العشاء ولا ينتهي إلا عند بزوغ الفجر عندما يخلد الجميع إلى النوم ، بعضهم

تحت الشاحنة أو في ظلالها وبعضهم الآخر تحت خيام القوص المَمهدة في المحطات المعروفة والقرى المعزولة حيث تجد الكركدية المغلي والخبز الأسمر والبطيخ الحلو . ويتم كل شيء في صمت ، صمت هو صمت السافانا وهي قابعة في شمس النهار موفرة قواها فلا تتحرك خوفاً من الانهيار .

وفي الليلة الثالثة انغرزت عجلات الشاحنة في كثيبٍ من الرمال ولم يتحرّك للدفع وللحفر إلا السائق ومساعده . السائق يلعن ويسبّ الكسالى كي يتحركوا وهم يرددون «الله المعين . الصباح رباح . كفاكم صياح واخلدوا للنوم . «وعند الصباح تراءت في الأفق شاحنة عجوز صديقة وهيلا بيلا من جديد بين ركاب الشاحنتين حتى تحركت تلك التي كادت تدفن نفسها في الرمال من الإرهاق .

وكانت الرحلة نهاراً وكان العذاب في جهنم . وفي النهود اصطفت الشاحنات المرهقة في صفّ طويل تحت أشجار استوائية واستضافني هذا وذاك إلى شيء من الحساء الساخن في مقهى يقوم على الخدمة فيه جنوبيون تحيط بوجوههم غرز عميقة كالخط الثلث حيناً وكالكوفي حيناً آخر . وأتخيل العذاب عند التشريط والتنكيل في الجسد البشري لغرز علامات القبيلة للأبد في الرأس المذهول . وما معنى هذا الصمت المتفشي إلا اثبات تلك الإرادة البدائية للبقاء وتحمل الحياة مهما كانت صعوباتها . في النهود أحسست بوطأة التحفّظات والمستلزمات المذهبية وبضعفها . وبدأت ترتسم في مخيلتي منطقة اضمحلال النفوذ بعد ذلك حتى اكتملت الصورة وأنا أتسلّق جبل مرّة على ظهر شاحنة أخرى.

قالوا سترى جبال الجنينة الحمراء وأنت في سوني . فجبل سوني أعلى القمم في جبال مرّة . وأمطرت السماء ونحن في تسلقنا فاحمرّت الأعشاب فجأةً وتطاولت عما جبلت عليه في سهول السافانا .

تبدأ التّلال في صفرة باهتة وتتوسّطها صفرة مخضرة تنقلب عند القمة إلى اخضرار محمر ، فكأن الجبل قوس قزح وقد افترش الأرض . وتتدفّق الشلاّلات ثائرة وألمح بوادر الغزلان وأجمل نساء العالم إطلاقاً . . .

وفي رستهاوس سوني تكلم الصمت لأول مرة على لسان مضيفي الذي فاجأته بوصولي دون إنذار . تكلم شاكياً لي الحال وغلاء الأسعار ونقص الغذاء . بل أنتم تسكنون الجنّة يا آدم . فاستغفر الله ثم رطن بلغة الفور مع زميل له . وفي المساء كنا نجلس تحت الشلال الكبير تظلّلنا أشجار الفواكه وصدى الطبول في السفوح يحكي عن الإنسان قصة هجرات

الفور من الغرب البعيد واعتناقهم الإسلام وحبهم للسلام ، حتى تنجب الأرض أضعاف أمثاله وترضى عنه السماء .

وفي الصباح تقف النساء وأرجلهن في مجاري الماء وصدورهن طلقة سليمة ، يقفن مغنيات مطلع أغنية وأيديهن لا تكفّ عن العمل . أتشجّع قليلاً وأقترب منهن فيتوقفن عن الحركة ، تماثيل من الأبنوس والألف ضفيرة وميدوساه مسالمة ، ثم ينتفضن ابتساماً فضحكاً ويرحّبن بي على طريقتهن ـ نصف ركعة وانحناءة الجبين .

**٢ ـ عبث الذكريات/ نهاية الغربة :**

مشينا طولَ الرّدهات المضاءة ليلاً نهاراً بالنيون الأبيض وأجسامنا تتلاصق حيناً وتنفصل حيناً آخر بفعل السرعة . لاحقت نظراته الناس المسرعين صوب العربات أو نحو السلالم الكهربائية بدون تركيز . سألته ما إذا كان ضجراً بمرافقتي . فردّ بحماسةٍ مصطنعة : «لا ، لا . . لن تستطيع إنهاء الاجراءات وحدك وعليّ أنا أيضاً استخلاص بعض الأوراق» . ثم شرد ثانية بنظراته الفارغة نحو الحركة المستمرة في النفق ووجهه الشاحب قد اصطبغ بصفرة القبور . أصابني دوار الازدحام وخيّل لي أننا لا نتحرك بل نظراتنا وحدها هي التي تلاحق سباقاً مجنوناً لا هدف له . «يا له من تجمع عملاق يفقد الإنسان إنسانيته ويُصيبه بالعته والتلوث ، أين حساسيتك القديمة إزاء تلك الجنية العجوز المستمية؟»

ـ «هيه . . أيّة جنية؟ عمّ تتكلم؟» .

تذكرت تلك الجزيرة الهادئة البعيدة عن المدينة وضوضائها ورجعت إلى ألوانها البيضاء وعويل رياحها وحدّة شمسها ومياه خلجانها الصافية . ماذا تنتظر أيها الأحمق؟ تلك الأفكار . . . كصديق عصبي يدخل حجرتك فيقلبها رأساً على عقب ويتركك وحيداً غير مستعد لترتيبها .

لفحتنا الرياح الباردة عند خروجنا من النفق ووقفنا نواجه مدينة على الطراز الحديث ، عصر البلاستيك والمساحات المشكوك في ثبوتها والشموس الاصطناعية والشوارع المتراصة بعضها فوق بعض والمنظر كله يتنفس الأناقة والنظام والفاعلية . ـ «ألم يبدعوا حقاً؟» سألني صديقي بزهو وكأنه هو المعماري المسؤول عن تخطيط تلك المدينة . أحكمت اغلاق معطفي على صدري بعد أن دمعت عيناي على أثر لفحة هواء صقيعية وسألته بدوري : «أتنوي البقاء هنا؟»

ـ لقد تقدمت بطلب للتجنس من شهرين تقريباً . ولكن ما أدراك قد يحل بي مسٌ منهم إياهم فأطلق لساقي العنان» .

كلمات معلقة لا تلوي على شيء . عبارات تزيد من الحيرة والغموض . كانفجارات تزيد من الحيرة والغموض . كانفجارات المراهقة المحاصَرة . . جزر ، بحار ، صيدٌ ما يسدّ الجوع يتحول إلى صيد الفرص ، وفوران القريحة الثورية وتحرّر الشعوب المقهورة ينقلب إلى تفهم موضوعي للتركيبات الاجتماعية ـ الاقتصادية ، وأحلام الثامنة عشرة تتطاير بفعل انفجار صامت فلا يبقى منها إلا صورة شاردة تنتشر كشرارة نارية في هالة حلزونية منفتحة إلى الأعلى ، كلّما كنا نتراجع عن نرجيلة السعادة بعيون حمراء ضاحكة .

. . . وعبثاً أحاول مدّ الحديث عندما تدخل علينا صديقته . فتُحرس معاقل النزوات وكأنها كنوز ثمينة . فما أكره علينا أن نسمع تلك الجملة الأنثوية المحذّرة : «أعمالكم تتصف بالحمق أحياناً ودائماً باللاّواقعية» . فتنكسر الموجات البدّاعة وتعم الفوضى أرجاء المكان . . .

. . . نلتصق كتوأم في رحم واحد والأفكار بيننا في جيئة وذهاب والسعادة آتية ممتنعة حتى يجيء الصباح ومعه شمس الشتاء الضعيفة المتراخية ، فتلتحي الوجوه أقنعتها المتيعة . . .

**هشام بحري**

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

قاسم حول

# السينما العربية واللّغة السينمائيّة العربية

## ١ ـ الماضي :

نحن نريد أن نوحد الوطن العربي . هذا جميل ، لكن الواقع هو غير ذلك، فليست الحدود بين هذا البلد العربي وذاك مجرّد نقاط جمارك ومراكز شرطة . هناك حدود ثقافية ونقاط تفتيش ثقافية صعبة ومعقدة حالت وتحول دون نشوء سينما عربية . إن تسمية «سينما عربية» هي تسمية غير دقيقة . فعلى المستوى الفكري ، ليست هناك اتجاهات عربية لسينما معينة ، مهما تنوّعت هذه الاتجاهات ، وليست هناك أشكالٌ ، وقيم جمالية وفنية لسينما معيّنة مهما تنوّعت هذه الأشكال والقيم الجمالية . بل لم تتوجد تقاليد إنتاج سينمائية عربية واحدة . ما أريد أن أقوله (ليست هناك سينما عربية) ونحن نطلق هذه التسمية مجازاً على الفلم (الناطق) باللهجات العربية التي يفهمها المواطن العربي بشكل نسبي . هناك سينما مصرية لها توجّهاتها الفكرية ولها كَمٌّ من الانتاج ، ولها تقاليد إنتاج تختلف تماماً عن السينما في سوريا . وهناك سينما جزائرية نشأت بعد الاستقلال تختلف كليًا ، في توجهاتها الفكرية وقيمها الفنية والجمالية وفي تقاليد إنتاجها ، وفي إمكانية توزيعها عن السينما في العراق . والسينما في سوريا وهي الأقرب إلى لبنان تختلف تماماً عن السينما فيه سواء في تنوع الأساليب الفنية أو القيم الجمالية أو في توجهاتها الفكرية . وبغض النظر عن مستوى وعي الرؤية للسينما كمفهوم فكريّ وفني ، فليست هناك شروط إنتاج مشتركة وهوية واضحة تسمح لنا بأن نطلق تعبير السينما العربية على الفلم (الناطق) باللهجات العربيّة . وحتى يحقّ لنا تسمية السينما العربية بهذا الاسم فنحن نحتاج إلى لغة تعبير سينمائية عربية وليس إلى لغة أو لهجة عربية محكية في السينما .

هذه السينما ، ما ماضيها؟

سوف استعمل تعبير (السينما العربية) مجازاً في كلامي على السينما التي تنتج في الوطن العربي .

نشأت السينما العربية في مصر وانتعشت فيها لأسبابٍ موضوعية تتعلق بالبعد الجغرافي والسكّاني لمصر ، فأول عرض سينمائي في الوطن العربي كان في مدينة الاسكندرية ، وفي عام ١٩٠٨ كان هناك عَشْرُ دور عرض في مصر بينها خمسة في القاهرة وثلاثة في الاسكندرية وأصبح عدد دور العرض في عام ١٩١٧ ثمانين دار عرض . ومنذ أن اخترعت السينما على أيدي الأخوين لومير عام ١٨٩٤ في فرنسا بدأت عدة نتاجات سينمائية في مصر ، قام بها في البداية مخرجون إيطاليون مع ممثلين مصريين ، وبعد ذلك صار المخرج المصري ينفّذ بعض الأفلام ، وبلغ معدل الإنتاج في ذلك الوقت عشرة أفلام في السنة وقد ساهم بنكو دي روما في الإنتاج .

السينما كما تعرفها الأنسكلوبيديا الأمريكية (صناعة وفن) ، وهي ، كما تعرفها الأنسكلوبيديا البريطانية (تجارة وفن) إشارة إلى أن هناك دافعاً اقتصادياً ، بالإضافة إلى الجانب الفكري .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد بدأت السينما المصرية تنتعش بعد قرار طلعت حرب بانشاء ستوديو مصر ، فطلعت حرب رجل الأعمال والاقتصاد المصري كان رئيساً لمجلس إدارة بنك مصر ، وكانت الحركة المصرفية في مصر أكثر عصرية من غيرها في البلدان العربية ، فإن السيولة النقدية في المصارف المصرية وفي مقدمتها بنك مصر وبعقلية طلعت حرب قد استثمرت لمشاريع كثيرة . وقام طلعت حرب بإنشاء ستوديو مصر بعد أن شعر بأن لهذا الفن مستقبلاً اقتصاديا يعود بالأرباح الكثيرة ، فأرسل العديد من البعثات إلى إيطاليا وفرنسا لتشكيل الأُطر التي تدير الشؤون الفنية والتقنية في الأستوديو . في تلك الفترة أرسلت شركة متروجولدين ماير وهي شركة لثلاثة من الرأسماليين اليهود الموالين للحركة الصهيونية ، وفداً إلى مصر ليسهموا في صناعة السينما المصرية لأسباب ظاهرها اقتصادي وباطنها ايديولوجي وأخذوا يقومون بإنتاجات مشتركة مع ستوديو مصر ومع السينمائيين المصريين ، فنشأت حركة سينما مصرية ، وصار نمط الإنتاج الهوليودي هو السائد في مصر ، وبدأ يسري هذا النمط من الإنتاج والأفلام إلى المنطقة العربية . فمصر صارت تقلد هوليود والدول العربية تقلد مصر .

عندما بدأ ستوديو مصر بالإنتاج كانت تصدر جريدة سينمائية اخبارية مصورة ، ويورد المؤرخون أنه لم يكن مسموحاً أن تظهر في هذه الجريدة أية لقطة تصور زقاقاً شعبياً أو عاملاً أو فلاحاً أو أي مواطن من عامة الشعب ، إذ أن هذا الفن السحري الجميل هو فن خاص بالطبقات الأرستقراطية . هذه البداية تعبر بوضوح عن التوجه الايديولوجي للسينما المصرية وبالتالي للسينما العربية . نحن هنا عندما نتحدث ، إنما نتحدث عن الظاهرة، عن القاعدة ولا نتحدث عن الاستثناء . ولكن الأحداث السياسية التي عاشتها المنطقة العربية انعكست بهذا الشكل أو ذاك على السينما وتركت تأثيراتها بالضرورة على السينمائيين ، فبدأت تظهر بوادر الفلم الاجتماعي الذي أخذ يعكس العلاقات الاجتماعية بروح نقدية لا تلامس جذور الواقع ، لأن هناك هوامش محدودة يتحرك من خلالها السينمائيون ، وبقيت السينما العربية هي السينما المصرية لفترة غير قصيرة من الزمن .

(السينما العربية) ، والسينما المصرية بالذات قدمت النموذج الهوليودي بامكانات السينما العربية تقنياً . أسلوب الإنتاج والموضوعات وأسلوب المعالجة السينمائية وصناعة النجوم ، وحتى اصدار مجلة الكواكب كان على غرار مجلة تصدر في هوليود . كانت السينما في البلدان العربية الأخرى قليلة الإنتاج تقتصر على فلم واحد في العام أو فلم خلال بضعة أعوام ، ويصدف أحياناً أن ينتج فلمان في العام . ولذلك فإن هذا الكمّ لم يخلق نوعاً ولا أسلوباً ولا هوية . وأحياناً كانت تتم إنتاجات عربية مع بعض الممثلين المصريين ، كما دخلت تركيا مشاركة في بعض الإنتاجات السينمائية العربية .

عندما قامت ثورة يوليو في مصر عام ١٩٥٢ ، كان من ضمن الانجازات الاقتصادية والثقافية نشوء القطاع العام السينمائي ، حيث تأسست بعد سنوات مؤسسة سينمائية مصرية لا تستهدف شباك التذاكر ، وأعطت للمخرجين فرصاً غير مشروطة لتصوير الواقع وحررتهم ، نسبيًا ، من عقدة الخوف في النظر بعمق وبموضوعية إلى واقعهم ، ولكن بسبب متانة وقدرة القطاع الخاص وخوفه من هذا التوجه ، فقد لعب هذا القطاع دوراً تآمرياً لاجهاض تجربة القطاع العام ، وقد نجح في ذلك ، وهو أمر مؤسف حقًا ، فلقد استطاع القطاع الخاص في مصر أن يتسرب إلى القطاع العام وأن يتحكم في إدارته فسرت بقصدية البيروقراطية في العمل السينمائي وصار الإنتاج يتلكأ ، حتى عمَّ التململ في صفوف السينمائيين ، وصار تعبير القطاع العام مرادفاً للخمول والمشاكل الإنتاجية .

إذا أردنا أن نميز السينما في مسيرة ما نطلق عليه (السينما العربية) فإن تجربة السينما

الجزائرية بعد الاستقلال ، نوعاً وكماً ، تكاد أن تكون هي المتميزة . لم تكن هناك سينما جزائرية قبل الاستقلال ، ولم تعر جبهة التحرير الوطني الجزائرية هذا الجانب أيّ اهتمام ولم تهتم بتوثيق واقع الثورة الجزائرية ، حتى أنّ الديوان القومي للسينما الذي تأسس بعد الاستقلال ، عندما قرر إنتاج فلم وثائقي طويل عن تجربة الثورة الجزائرية ومعاناة الجزائر في ظل الاحتلال الفرنسي ، اعتمد الوثائق الفرنسية ، إذ تَمّ شراؤ ها من الأرشيف الفرنسي لتحقيق فلم عن تاريخ الثورة الجزائرية. والمؤسف أن جبهة التحرير الوطني الجزائرية لو كانت اعتمدت السينما كأداة ثقافية وثورية لاستطاعت أن توثق حياة الكثير من المناضلين والكثير من الأحداث من وجهة نظر الثورة . مع هذا فإن تجربة سينمائية غنية وهامة بدأت بعد الاستقلال وانجزت مجموعة من الأفلام التي أرخت (روائياً) لمسيرة الثورة ، وبعد سنوات اتجهت السينما الجزائرية لتناول المشكلات الاجتماعية والنفسية التي نشأت مع المجتمع الجديد بعد الاستقلال ، وأنتجت أفلاماً جريئة وهامة على المستويين الفكري والفني . لقد اتسمت الأفلام الجزائرية ، إضافة إلى الكم في الإنتاج ، بالنوعية والوضوح ، ولكن أغلب تلك الأفلام لم تعرض في الشرق العربي بسبب صعوبة استيعاب اللهجة وفهمها . كما أنّ هذه الأفلام لم تعرض في المغرب العربي بسبب الأوضاع السياسية القائمة آنذاك وخوفاً من تأثير الفلم الجزائري على أبناء المغرب العربي وتسرّب روح التغيير الوطنية إلى جماهير الناس ، كانت أوربا هي المجال الأكثر قبولاً للفلم الجزائريّ . وبعد أن انتشرت الأفلام الجزائرية ووصلت إلى بلدان العالم لم يكن يعرف الكثيرون أنّ ثمة مشكلة كانت مخفية وكانت تنخر في مسيرة السينما الجزائرية طول تلك الفترة ، وهي أنّ عملية التصنيع كانت تتم في فرنسا إذ لم يكن في الجزائر مخابر لاظهار وطبع الأفلام السينمائية . فلقد كانت العملية الإنتاجية ناقصة . فالثورة لم تستطع تصنيع الفلم السينمائي ، إذ لم تنشىء مخابر ولم تنشىء ستوديوهات صوت ، وبدلاً من أن تخلق الثورة كوادر فنية ، فإنها اعتمدت التقنية الفرنسية لتصنيع الفلم الوطني الجزائري ، وبذلك فإن عملية الاستقلال السينمائي كانت ناقصة، فكيف فتح ملف الخلل في السينما الجزائرية؟

عندما مات الرئيس الجزائري هواري بومدين وتم تصوير مراسيم التشييع ، انتظر وزير الاعلام أن يشاهد الفلم الخاص بمراسيم التشييع ، وعندها أخبره الديوان القومي للسينما بأن الفلم يأخذ وقتاً طويلاً لأن عملية تصنيعه تتم في باريس كاملة ، دُهش الوزير عندما عرف بأن الأفلام الجزائرية لا يتم تصنيعها في الجزائر بعد أكثر من خمسة عشر عاماً من الاستقلال ، فشكل لجنة تحقيق في الأمر ، وعندما فتح ملف السينما الجزائرية اتضح بأن

أغلب الأفلام التي كانت توزع في العالم إنما كانت تباع بشكل غير نظامي ، إذ كانت تستنسخ وتباع دون أن يكون لها أي مردود مالي للجزائر ، فتم تجميد الديوان القومي للسينما الجزائرية لفترة وأعيد النظر بكل خطط الإنتاج والمخرجين ، ومنذ ذلك التاريخ انتكست السينما الجزائرية التي كان ينظر إليها كسينما رائدة في الوطن العربي .

أما السينما في البلدان العربية الأخرى فقد كانت من القلة بحيث لم تتبلور هويتها ولم تتبلور تقاليد الإنتاج ، وأغلبها كانت انعكاساً للفلم المصري الذي كان هو الآخر انعكاساً للفلم الهوليودي عدا بعض الاستثناءات ذات القيمة الواقعية والاجتماعية العربية وبصيغة فنية منسجمة مع هذا التوجه .

**• الحاضر :**

لم تؤدِّ التغيّرات التي تمّت في البلدان العربيّة ، باسم الاشتراكيّة والتقدميّة ، إلاّ إلى مزيدٍ من التخلّف والقمع ، على الصعيد الداخليّ ، ومزيد من التبعيّة على الصّعيد الخارجي . لكن هذه المتغيّرات أدّت إلى إنشاء مصانع ، إعلامية وثقافية لعبت وتلعب دورها في مختلف الميادين ، ومنها السينما ، وهو دورٌ مضادّ لحركة الواقع . فالسينما العربية في حاضرها تلعب دوراً تضليلياً خطيراً وتشوّه حقائق تاريخية ، حتّى في رؤيتها للقضية الفلسطينية . فهي ، مثلاً ، حين تنتج شريطاً روائياً أو وثائقياً عن هذه القضيّة ، فإنّها تخضعه إلى رؤيتها للقضيّة الفلسطينية ومصالحها السياسية في ذلك . لقد سخرت دول النفط ثروات شعوبها لإنتاج أفلام تدعو للخجل . وكانت نظرة تلك الدول ومؤسساتها الثقافية والسينمائية تنطلق من رؤية تستخفّ بعقلية مشاهدها ، وترى أن الجمهور على درجةٍ كبيرة من الغباء ، وأنه متلق جاهز يؤمن بالحقيقة المصوّرة على أنها حقيقة يُسلّم بها عندما تتحرك على الشاشة ، أنه لا يعرف الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للحدث المصور سواء كان وثائقياً أم روائياً . وقد سُخّر الفلم الوثائقي في الوطن العربي لتصوير الملوك والرؤساء العرب وابتعد عن الناس البسطاء وحياتهم وابتعد عن حياة العمال والفلاحين . وإذا ما ظهر مصادفةً على الشاشة عامل أو فلاّح أو واحد من أبناء الشعب البسطاء ، فإنه يمر من خلال رجال السلطة في حقل أو مصنع أو شارع . . ذلك يذكرنا ببداية ظهور الجريدة السينمائية المصورة في مصر في الثلاثينات عندما اقتصرت على تصوير الطبقات الارستقراطية ، اعتقاداً منها أنّ طبقات الشعب الفقيرة والمتوسطة غير جديرة بهذا الفن الرّفيع .

إن ثمة انحطاطاً واضحاً يعيشه الفن السينمائي العربي . فالسينما المصرية مرت في فترة خَصَّصت أفلامها فيها ضد عبد الناصر مدّعيةً بأن الخراب الذي يحل بمصر وبالإنسان المصري قد جاء بسبب قمع ودكتاتورية عبد الناصر ، وهذا بالضرورة تسويغ لحكام فترة ما بعد عبد الناصر . فقد لعبت هذه الأفلام من أمثال (المذنبون) و(ليلة القبض على فاطمة) ، دوراً تضليليًا في البحث عن الأسباب الحقيقية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي سببت عدم نهوض مصر نحو المستوى الحضاري والإنساني الذي يليق بها وبتاريخها . وعندما بدأت محاولات شابة وجادة في تصوير الواقع كأفلام خيري بشارة ومحمد خان وعاطف الطيب وغيرهم من المخرجين ، بدأت تتسرب إلى مصر رساميل سعودية بغرض الهيمنة على الإنتاج وإغراق السوق السينمائية بأفلام ذات طبيعة خاصة تخلق حالة من الاعتياد عند المشاهد، وبذلك فإن أي إنتاج طليعي يكاد أن يختفي وسط زحمة الكمّ ، وأن يكون تأثيره ضئيلاً . ولكنّ إصرار الفنانين المصريين التقدميين على أهمية الفلم المصري في التعبير عن الواقع الصعب ، وأهمية بناء سينما مصرية ذات قيمة فنية وفكرية ، جعلهم يقفون بحزم إزاء هذا الاعتداء ذي الصبغة الاقتصادية وذي الحقيقة السياسية .

ARCHIVE

هناك بعض الدول أمّمت السينما لتخضع هذه الأداة لايديولوجيتها ولقطع الطريق أمام أية محاولة جادة لعكس الواقع من خلال رؤ ية واعية، بدعوى أن هذه الدولة تنهج نهجاً اشتراكياً وتقدّمياً ، وان أية محاولات تأتي مغايرة لهذا التوجه إنما هي محاولات تصب في التيار المضادّ لما هو تقدمي . لقد أغدقت هذه الأنظمة مبالغ كبيرة على الإنتاجات السينمائية معتقدة بأن الجمهور سوف يستقبل هذه الأفلام وما تطرحه من أفكار كقضايا مسلّم بها ، فإذا بتلك الأفلام التي انتجت بميزانيات خيالية بلغت معدلات انتاجها بين ٣٠ ـ ٤٥ مليون دولار للفلم الواحد ، لم تدرّ خلال العرض دولاراً واحداً ، وهذا يشير إلى وعي المشاهد سياسيًا ، استناداً إلى مقاطعته لهذه الأفلام ، وإلى أن الجمهور بالتالي ليس جمهوراً مغفلاً .

لقد جرت محاولات أبعد من تأميم صناعة السينما وأبعد من محاولة المملكة السعودية في التدخل بالإنتاج المصري . ففي عام ١٩٧٩ وبطريق المصادفة اطلعت وأنا في ايطاليا على مشروع سينمائي خطير كان يعد من قبل ثلاث دول نفطية عربية، وقد كلفت به شركات السينما الكبرى في إيطاليا . والمشروع يسمى بمشروع (الجزيرة السينمائية) . وهذه الجزيرة التي لم يذكر المشروع مكانها ، هي عبارة عن هوليود جديدة ولكنها جزيرة حرة في

اقتصادها ، بمعنى عدم شمولها بالرسوم الجمركية ، إذ يتم إنشاء ستوديوهات سينمائية ومخابر طبع وإظهار ، وبلاتوهات كبيرة للتصوير ، ، وستوديوهات صوت ، وستوديوهات فيديو للتصوير واستوديوهات طبع واستنساخ ومونتاج . وفي هذه الجزيرة تباع الأفلام والأشرطة بدون رسوم ، وتضم الجزيرة فنادق وبيوتاً لسكن الممثلين والمخرجين والفنيين ومكاتب لشركات التوزيع مجهزة بأحدث وسائل الاتصال ، وتقدم لكل الوافدين إلى هذه الجزيرة كل أنواع الخدمات وكل وسائل الراحة . إضافة إلى أنّ في هذه الجزيرة صالات عرض سينمائية وتلفزيونية لاقامة المهرجانات .

**أولاً** : إن الدول المؤسسة لهذا المشروع هي دول منتجة للأفلام السينمائية وللبرامج التلفزيونية ، وبذلك تكون هذه الدولة قد ضمنت التوجهات الفكرية لمؤسسات التلفزيون ، وهيمنت على الواقع الاعلامي المرئي في الشاشة الصغيرة .

**ثانياً** : إن الدول المؤسسة لهذا المشروع ستقوم ببناء صالات سينمائية أو شراء صالات السينما وضمها للمشروع في أغلب الدول العربية ، وبذلك ستضمن توزيع أفلامها .

**ثالثاً** : إن أية جهة منتجة تريد أن تدخل المشروع ، ستخضع لشروط هذه المؤسسة في الإنتاج ومن ثم في التوزيع ، فإذا لم يكن المشروع ينسجم سياسياً مع سياسة هذه الدول وجزيرتها السينمائية فإنه حتى في حالة إنتاجه ، سيحرم من فرص العرض ، وبذلك يكون بحكم المنتهي .

**رابعاً** : إن هذه الجزيرة السينمائية ستستقطب كافة الفنيين والتقنيين لأنها تقدم لهم فرص العمل بشروط مالية مغرية وشروط اجتماعية نموذجية ، وبذلك تفرغ الساحة السينمائية العربية من المصورين وفنيي الصوت والمونتاج والطبع والاظهار والمساعدين الفنين ومدراء الإنتاج ، ويُقطع الطريق على السينما الجادة في إمكانية تقديم نفسها كبديل حقيقي وموضوعي للخلل والتضليل الفكري والفني في السينما .

إن مشروع الجزيرة السينمائية كان على وشك التنفيذ لولا اشتعال الحرب العراقية الإيرانية الذي عطل هذا المشروع السينمائي الخطير . ويلاحظ أن بعض الأنظمة العربية تخاف السينما ، ولذلك فإنها إضافة إلى قمع أية محاولة سينمائية جادة ، فإنها عند الضرورة تقضي على حياة السينمائيين وتقوم بتصفيتهم أو تشريدهم من أجل تعطيل طاقاتهم .

إن أوضاع ما يسمى (السينما العربية) تتمثل في :

**أولاً** : الفلم المصري والمحاولات الجادة التي بدأت تستقطب اهتمامات الجمهور

والنقاد وبعض المهرجانات السينمائية العالمية ، فيما تواصل السينما التقليدية والتجارية نشاطاتها التي هي امتداد لتاريخ السينما المصرية التي تستهدف شباك التذاكر بالدرجة الأولى .

ثانياً : سينما مشوهة وتضليلية ، وهي سينما بعض الأنظمة ذات الطبيعة الدكتاتورية والفاشية وكانت موضوع رفض كافة السينمائيين العرب وغير العرب ، إضافة إلى رفض جمهور بلدانهم من خلال مقاطعته لأفلامها .

ثالثاً : محاولات جادة ولكنها قليلة تنتج في المغرب العربي بين حين وآخر .

رابعاً : سينما فلسطينية بدأت تنشط داخل فلسطين ، سينما وثائقية وأخيراً روائية ، بعد تجربة سينما المقاومة الفلسطينية خارج فلسطين المحتلة .

**III ـ تجربتي الشخصية :**

درست المسرح ، ولكنني كنت شغوفاً بالسينما ، ومشاهداً دائماً لكافة الأفلام . وعندما كان عمري أربعة عشر عاماً صنعت جهاز عرض سينمائي . بدأت أكتب النقد السينمائي عندما كان عمري تسعة عشر عاماً . وفي عام ١٩٦٤ ، أي عندما بلغت الرابعة والعشرين أسست تجمّعاً مسرحياً في العراق باسم «جماعة مسرح اليوم» ضم منير عبد الأمير وشاكر القارسي وأحمد المفرجي وأنا . وبعد عامين أسست تجمّعاً سينمائياً هو «مؤسسة أفلام اليوم» وقمنا بانتاج فلم روائي هو فلم (الحارس) كتبت أنا قصته ومثلت أحد أدواره وأخرجه العراقي خليل شوقي وحاز الفلم على الجائزة الفضية في مهرجان قرطاج عام ١٩٦٨ وحقق نجاحاً كبيراً ، وعندما قمنا بتأسيس أفلام اليوم أصدرنا مجلة السينما اليوم .

عام ١٩٧٠ غادرت العراق إلى لبنان ، وبعد شهور أخرجت فلماً قصيراً بعنوان (اليد) لحساب مؤسسة السينما السورية ، ثم ركزت جهودي في صفوف حركة المقاومة الفلسطينية فأنشأت قسماً للسينما في إطار الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، وخلال تلك الفترة أنتجت العديد من الأفلام الوثائقية حاز بعضها على جوائز فضية وجوائز منظمات عالمية ، واستطعت خلال تلك الفترة أن أنشرَ السينما الفلسطينية على أوسع نطاق ، ونظمت عروضاً شبه دائمة في القواعد والمخيمات وأقمت الدورات التدريبية وجهزت قسم السينما بالمعدات من كاميرات وصوت ومونتاج إضافة إلى تنظيم مكتبة أرشيفية ، كما أصدرت كتابين عن السينما الفلسطينية لتبقى مرجعاً تاريخياً للباحثين .

عام ٩٧٦ ـ ٩٧٧ عدت إلى العراق وأخرجت فلم (الأهوار) وهو فلم وثائقي حاز على ست جوائز في مهرجان الفلم العراقي وحزت على جائزة أحسن مخرج عراقي لعام ١٩٧٦ . ثم أخرجت فلماً روائياً بعنوان (بيوت في ذلك الزقاق) ، بعد هذا الفلم عدت إلى صفوف المقاومة الفلسطينية وأخرجت العديد من الأفلام ، وأخرجت أول فلم روائي فلسطيني هو فلم (عائد إلى حيفا) عن رواية غسان كنفاني ، بعد هذا الفلم حدث الغزو الاسرائيلي للبنان ليدمر كل شيء ، فدمرت الكثير من المؤسسات الثقافية ومنها قسم السينما ، الذي أنشأته بصعوبة ، وسرق الاسرائيليون كافة الوثائق ودمرت المعدات .

لم تعد الساحة الفلسطينية تستوعب هذه النشاطات بنفس السّعة وبنفس الأهمية ، فلقد برزت ضرورات وأولويات على رأسها إعادة بناء الهياكل التنظيمية على ضوء المستجدات . شعرت بأن عطائي الشخصي سيكون محدوداً ، وأني استطعت خلال عشر سنوات تقريباً أن أجعل السينما ظاهرة في مسيرة الثورة ، ولقد أصبح لهذه السينما فنانوها الذين يستطيعون المواصلة . كان عليّ أن أرحل ، أبحث عن محطة جديدة ، عن أرض تقبلني ، فاخترت اليونان محطة مؤقتة ألمّ فيها بعضي وأقف أمام تجربتي وأهدىء أعصابي تلك التي عاشت توتّراً جميلاً ومعارك ضارية وأنغاماً من كل أنواع الأسلحة التي أنتجتها الدول العظمى والأقل عظمة !

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

في أثناء وجودي على أرض الأغريق ومن أجل مواصلة الحياة أخرجت فلم الهوية الفلسطينية لحساب الجامعة العربية ومنظمة التحرير الفلسطينية ، كما أخرجت فلم (المجزرة ، صبرا وشاتيلا) لحساب مؤسسة السينما الليبية ، وقد حاز هذا الفلم على الجائزة الذهبية في مهرجان دمشق وجائزة اتحاد الصحفيين العالميين في مهرجان لايبزيغ في جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، كما أخرجت ستة أفلام باسم (تراثنا الجميل) لحساب شركة الخدمات الاعلامية في طرابلس ـ ليبيا ، وتناولت هذه الأفلام جملة من العادات والتقاليد في مناطق جنوبي ليبيا .

إن وقفة أمام تجربتي التي أنتجت خلالها عشرين فلماً وثائقياً وفلمين روائيين جعلتني أعيد النظر في مفهومي للسينما . إنها مرحلة لا أتخلى عنها لأنها تمثلني فكرياً وامكانية ، ولا أستطيع أن أفصلها عن الظرف الموضوعي الذي من خلاله تم إنتاج تلك الأفلام . ولكن ثمة رؤ ية جديدة تكونت عندي في نظرتي للفلم السينمائي وأنا أتوجه نحو مشروع فيه من الجدة في لغته التعبيرية وقيمه الفنية والجمالية هو فلم (ألف ليلة وليلة) . ذلك أن السينما

عندي كمفهوم ، كلغة ، كشكل ، كهدف ، كوسيلة ، كأداة تعبير ، كعلاقة بين المبدع والمتلقي ، ليست سينما الماضي الشخصي وليست سينما الماضي والحاضر التقليدي . ذلك ما أنظر إليه ، وهذه الرؤية أكتبها الآن في سيناريو طموحي الجديد (ألف ليلة وليلة) ، وهذا العمل ليس سهلاً لأن منتجه سوف لن يكون عادياً . إنني بحاجة إلى منتج جريء يتحمل معي صعوبة هذه التجربة وجمالها .

**١٧ ـ السينما كلغة فنية جديدة :**

لم تكن السينما بالنسبة لي غايةً ، بل هي وسيلة وأداة تعبير عن أفكار وقيم جمالية . الآن ، السينما هي عندي هدف وأداة تعبير ، هدف لأنها طموح وحلم جميل بحد ذاتها إن هي خرجت عن شكلها المألوف والتقليدي ، ومن خلال هذه السينما نعبّر عن رؤيتنا للواقع ونعبر عن حسنا الجمالي وقيمنا الفنية .

السينما هي عندي الآن حلم واع إزاء الواقع ، وهذا الحلم لا يخضع بالضرورة إلى البناء الدرامي التقليدي ، فأنا لم أعد أحتمل مشاهدة الناس والأحداث على الشاشة كما أشاهدهم في الواقع . فالواقع تعكسه سينما تطلق عليها (السينما الوثائقية) . أما سينما الواقع وسينما الحكايات المحكمة البناء فهي سينما مطلوبة أيضاً ولها جمهورها ومخرجوها . إن صالات السينما المنتشرة في كلّ مكان تحتاج لغذاء يومي وشاشات التلفزيون تحتاج إلى كمية كبيرة من البرامج ، وصالات السينما تلك التي يرتادها العامة وشاشات التلفزيون التي يشاهدها جمهور متباين المزاج والثقافة . . هؤلاء لهم أفلامهم وبرامجهم ، وهذا ليس انتقاصاً من الجمهور العام ، ولا اعتداءً على حسه ، ولكن ينبغي الاعتراف بحقيقتين : الحقيقة الأولى ، ان هناك مستويات مختلفة من الجمهور المتلقي ، وهناك مستويات مختلفة من المخرجين ، فلكل مخرج جمهوره ولكل جمهور مخرجه . الحقيقة الثانية ، ان السينما المشروطة بظروف الإنتاج هي سينما مساومة في مضامينها وشكلها ، وان جهات الإنتاج سواء كانت حكومية أم أهلية ، مع أنها الجهات التي تصنع السينما ، إنما هي الجهات التي تغتال السينما . هناك ثلاثة مستويات إنتاج سينمائي في العالم :

**الأول** : السينما التي ينتجها العالم الثالث ، وهي سينما لا تتمتع بأية حرية ، ولذلك فإن هذه السينما يخرجها المنتجون وينفذها المخرجون .

**الثاني** : السينما التي تنتجها البلدان الاشتراكية ، وهي سينما محكومة بايديولوجية تحد

من حرية المخرجين وحرية إبداعهم ، إضافة إلى البيروقراطية الثقافية في هذه البلدان ، ولذلك فإنه شيء نادر أن نشاهد فلماً ذا قيمة يأتينا من بلد اشتراكي .

الثالث : السينما التي تنتجها البلدان الرأسمالية ، فإنها أكثر حرية وأقل تدخلاً في عقلية المخرج ، لا سيّما بالنسبة للمخرجين المبدعين . إنني هنا لا أتحدث بشكل مطلق ، لا أتحدث عن حرية مطلقة في البلدان الرأسمالية . فهناك أنماط من الأفلام توجهها المخابرات المركزية الأمريكية وتقع مباشرة تحت سيطرتها ، وهناك أفلام ومهرجانات تتحكم فيها الرساميل الصهيونية ، ولكن حرية التعبير في البلدان الرأسمالية هي أكثر بكثير مما هي عليه في البلدان الاشتراكية ، ولهذا السبب فإن أهم الأفلام في تاريخ السينما أنتجها مخرجون من البلدان الرأسمالية وأهم الأسماء التي طورت لغة السينما هي من البلدان الرأسمالية . هذه الحرية التي يتمتع بها المخرجون في البلدان الرأسمالية تتيح لهم فرصة التعبير وإيجاد لغة سينمائية تنمو نوعياً مع تجاربهم . أنا شخصياً قد أتمتع في بعض الحالات مع أفلام أو حتى برامج تلفزيونية متقنة بالمعنى التقليدي والمألوف للإنتاج ، ولكن قليلة جداً تلك الأفلام التي تأخذني إليها ، بمعنى عمق الفكرة وعمق المضمون وجمالية بناء الكادر . . . كمخرج ، فإنني بعد تجربة عشرين فلماً وثائقياً وفلمين روائيين ، لم أعد أميل إلى فلم الحكاية أو ما يسمى بفلم الحدّوتة ، فإن فكرة أساسية ومضامين تلتقي بهذه الفكرة ضمن مشاهد لا يحكمها التسلسل المنطقي هي أقرب إلى تصوري للغة السينمائية التي أتطلع إليها . ولقد بدأ الحوار يتعبني في الفلم السينمائي ، ومع أنّ الحوار وسيلة إيصال ، وهو أيضاً تعبير عن الشخصية اجتماعياً وثقافياً ، فإنّ اعتماده في السينما قد أصبح هدفاً ، وكأن المخرج أو كاتب السيناريو أصبح عاجزاً عن التعبير عن أفكاره ، والحوار هو الوسيلة الوحيدة لإيضاح المضامين والفكرة الأساسية للفلم لدرجة أصبح معها الكثير من الأفلام أفلاماً مسموعة ! إن اعتماد الفلم السينمائي على الحوار كوسيلة للتعبير عن الأفكار والمواقف يقتل تماماً الحالة التأملية والشاعرية للسينما ، ويحول دون متعة العين بتكوينات الكادر وحركة الكاميرا وتوزيع الضوء ، لذلك فإن الاقلال من الحوار ما أمكن أو إلغائه إن أمكن يتيح إنتاج فلم تكونُ فيه لغة السينما أكثر بلاغة وأكثر شاعرية ، وهنا ينبغي معرفة أن الصوت هو عامل هام في التأثير على حسّ المشاهد . والصوت هنا صوت المؤثرات وصوت الموسيقى ، لذلك ينبغي أن يتمّ التعامل معه بدقة متناهية لأن تأثير الصوت على الإنسان المشاهد هو أكثر من تأثير الصورة لأننا نسمع بدرجة (٣٦٠) فيما نرى بدرجة (١٨٠) ، وهذا هو سبب تأثرنا بالصوت ، فالإنسان يسمع أحياناً أغنية ما ، حتى وإن كانت

رديئة ، فإنه يجد نفسه يردّد لحنها بشكل تلقائي . فالصوت هو عامل هامّ في السينما وجميل أيضاً ولكنه خطيرٌ إذا لم يعرف المخرج استعماله ، ولعل أكثر الأصوات خطورة في السينما هو صوت الموسيقى . فإذا ما استثنينا الأفلام الموسيقية، فإن الموسيقى عنصر قد يشكل نقطة ضعف في الفلم السينمائي ، لأنه يسرق حس المشاهد ، لذلك ينبغي أن تكون الموسيقى محسوسة وليست مسموعة، واستعمالها ينبغي أن يتسم بالدقة، كما ينبغي أن لا تستعمل الموسيقى إلا عندما تكون هناك ضرورة حقيقية لها . وأنا شخصياً لا أميل كثيراً إلى استعمال الموسيقى ، بل أميل إلى استعمال المؤثر وإلى الصمت في بعض الأحيان، فالصمت هو أيضاً جملة موسيقية .

هناك علاقة تبدو لي مرهقة بين الممثل والكاميرا ، فطريقة التعامل مع الممثل وطبيعة المشهد وتقطيعه أثناء التصوير إنما تشكل عامل تعب يحول دون عطاء الممثل ، لذلك فإني أفكر بأسلوب أكثر سلاسة يحرر الممثل من تلك العلاقة الميكانيكية مع الكاميرا .

لم تعد السينما بالنسبة لي قصة أو رواية . فالقصة والرواية أفضل قراءتها على الورق والتمتع بحرية العلاقة مع الحوار والأحداث والشخصيات ، حرية القراءة التي تتيح لي التوقف والتأمل والتأجيل واختيار المكان والوقت الذي أقرأ فيه الرواية أو القصة ، لذلك فإن السينما هي حالة أخرى من الحرية ، حالة تمتلك الحس والعقل أمام صور مرئية تمر بمعدل (٢٤) صورة في الثانية ، نشاهدها وسط مكان مظلم ومع آخرين يشاركوننا المشاهدة . من هذا المنطلق ينبغي أن تقدم السينما بصيغة جديدة ، صيغة شاعرية تأملية تتجاوز السرد التقليدي والصورة التقليدية والصوت التقليدي ، وهذه الصيغة سوف لن تكون سهلةً أمام جمهور يبحث عن السهولة في التلقي ، وهذا لا يعني أن هذه الصيغة التي أبحث فيها هي أمر معقد ، لكنه مجرد كسر للمألوف من منطلق المنطق السينمائي وليس من منطلق التحديد المجرد . . هذه الصيغة أبحث فيها وأنا أعد سيناريو فلمي الروائي الجديد (ألف ليلة وليلة) .

**قاسم حول**

**(أثينا)**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيمس بروغتون

(James Broughton)

# النّور . الحبّ . السينما

ـ ١ ـ

حين كنت في الثلاثين من عمري ، كانت فكرة الانتحار عزائي الكبير . لكن هذا حدث قبل ثلاث سنوات من بدايتي في صنع الأفلام .

هل إبداع الصور الحية بالأبيض والأسود هو الذي أنقذ حياتي؟ أكيدٌ أنني مُذّاك لم أفكر بالانتحار . كان بيكاسو يقول : «لا يحتاج الإنسان إلى وقتٍ طويل لكي يصيرَ شاباً» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٢ ـ

هناك كتبٌ كثيرة حول تقنيات الفيلم . وهناك آراء لا تُحصى في النّقد . وليست هناك حول الإشْراقات إلاّ ومضاتٌ فجائية . أتمنّى للجميع إدراكاً أفضل للأفق الشعريّ . ليست السينما ، بالنسبة إليّ ، ظاهرةً اجتماعية ، أو علامة استنطاقٍ ثقافي ، وإنما هي وحيٌ كابنٍ للتخيل . السينما ، بالنسبة إليّ ، شعرٌ ، حبٌ ، دِين ، وهي واجبٌ على نحو أسياد الخليقة . أستخدم هذه العبارة كلّها دون تمييز .

ـ ٣ ـ

لن أتحدّث هنا عن مسألة الذّهاب إلى السينما . سأتحدّث عن طريقة صنع الأفلام . سأتحدّث عن الحياة الرّؤيوية ، عن السّينما بوصفها وسيلةً من الوسائل التي تُمارس بها حياة الشاعر . سأتحدّث عن الفيلم بوصفه شعراً ، فلسفةً ، ميتافيزيقا ، شأنَ ما لم يجرؤ بعدُ على الصيرورة .

يقول أينشتاين : «السرّ هو أجمل الأشياء التي نختبرها . إنه ينبوع كلّ فنٍّ وكل علم حقيقيين» .

ـ ٤ ـ

كتب ريلكه في رسالته إلى شاعرٍ ناشيء : «حاولْ أن تقولَ ما تراه ، أو تعانيه ، أو تحبّه أو تفقده ، كما لو أنك واحدٌ من البشر الأوائل» . بهذا وحده ستكتشف ما كان اميرسون يسمّيه زاوية نظرِكَ الخاصّة عن الكون .

ـ ٥ ـ

الشعراء الحقيقيون هم كذلك فوضويون ، كمثل المسيح ولاو ـ تسو . إنهم يحبون ، على نحوٍ خاص ، الثورات ، ذلك أنّ الثورات رموز الحرية بالنسبة إلى أعداء الفنّ الكبار : رجال الشرطة ، ورجال النقد ، والخمول الجماعيّ .

كلّ فنّان يحيا متمرّداً ، يدفعه إلى التمرد الولَعُ بالجهل ، وجشَعُ أقرانه وكسلُهم . إنه يعرف مملكةً أكثر حيويّةً حيث يقدرون أن يعيشوا ، إن كانوا يقدرون أن يشاهدوا النور . هكذا يحاول أن يُريهم النور ، ولا يقدرون أن يروه . لا يريدون أن يروه . يقولون : «لا نرى ثمّة شيئاً» . ثم يتابع المحاولة . يشعل مصباحاً آخر ، يُحدث ثورةً أخرى .

لكن ، لنكن واضحين في ما يتّصل بنوع الثورة التي نتحدّث عنها . ليس الشعراء نماذج أخلاقية للمجتمع . إن قيمتهم هي أن يكونوا مشاغبين ، غرباء ، فاجرين . وغايتهم هي أن يُشعلوا في الرّوح ثورةً من الفكر الثاقب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٦ ـ

ارفعوا العيون ، كونوا يقظين وتابعوا النور الذي يتعالى .

حين تسافرون لا تسلكوا الطرق الرئيسة . تيهوا .

إن كنتم عسيرين جدًّا على الأمكنة التي تزورونها ، فقد تخسرون مكان الوحي .

ـ ٧ ـ

السينما ، كمثل الحياة ، لا تستحق أن تُعاش إلا حين تكون في خدمة شيء ما يتخطّى الواضح والعاديّ . حين سئلت ماريان مور Marianne Moore إن كانت تكتب الشعر من أجل المجد أو من أجل المال ، أجابت : «أليس هناك بدائلُ أخرى؟» .

منذ سنوات قرأت هذه الجملة (لكاتبٍ لا أعرفه) : «إن هدفَ الحياة هو اكتشاف مجد الله ، وأن نُمضي الحياة بعد ذلك في التّسبيح له» . مُذّاكَ ، وضعتني هذه الجملة العادية في فاعليّةٍ دائمة . إنّ وجهة نظر كهذه ليست شائعة : فنحن في أيامنا هذه مدفوعون

لمواجهة مجد الله بوصفه مشكلةً أو بأساً . الشعراء يعرفون سِريًّا بشكلٍ أفضل . يتذمّرون عبثاً ، وهم مسحورون بما يكتشفونه ، ويكوّنونه ويكشفون عنه .

ليس في مقدورنا أن نعدّل ولادتنا وموتنا ، لكننا نقدر أن نجعل الزّمن الفاصل بينهما ممكنَ الاحتمال على نحو أكبر بل يمكن أن نجعله متعالياً . «هنَاْكَ حيث يقيم إلهك» . وكما ينصح القدّيس أوغسطين : «أحِبَّ الله ، وافعلْ ما تريد» .

ـ ٨ ـ

هنا ، ليكن النور إذن .

أترون النور؟ أتبحثون عن النور ؟ أهناك فيلم أمام أعينكم؟ أو هل هناك فيلم على أعينكم ؟ النّور هو الكوكبُ فينا ، كما قال باراسيلز Paracelse . أنتجوا نوركم الخاص ، حتى وإن شعّ دون تألق .

ـ ٩ ـ

هكذا تريدون أن تصنعوا فيلماً شخصياً ؟ تريدون أن تُضْفوا رؤاكم على الحياة؟

أنذركم : الفيلم الرؤيوي بحث خطر . تعدون بجعل اللامرئي مرئيًا ، وبالتعبير عمّا لا يُعبَّر عنه ، وبقول ما لا يُقال ؟ أتعرفون كيف تباشرون ذلك ؟ أتعرفون إلى أين يقودكم ؟

ـ ١٠ ـ

أريد أن أقصّ عليكم ما أعرفه ، أو ما أظنّ أنني أعرفه ، عن إبداع السينما الشعرية وعن شعر الإبداع السينمائي . لست خبيراً في أي شيء ، غير أنّني كنت شاعراً غائصاً في الأفلام منذ الطفولة ، وحاولت على مدى الثلاثين عاماً الأخيرة أن أنقلَ على شريطٍ بعضاً من طرق رؤيتي . من الممكن جدًّا أنّ العمل المقبل الذي سأقوم به سيدحض معرفتي . في كل فيلم جديد ، نبدأ من الصفر ، على شريط بكر ، كما لو أننا لا نعرف شيئاً أبداً . قفزة أخرى في الظّلام ، قفزة أخرى عن الصخرة العالية .

هكذا لا أقول إنّ الحق معي في ما يتعلّق بآرائي . لا أحد ، كما قال الحكيم القديم لاو ـ تسو ، يقدر أن يكونَ مصيباً دون أن يكون مخطئاً . ولا أدّعي أنني أقول جديداً الحكمة كلامٌ معاد . وأفضلُ الحِكَم ، كلامٌ أعيدَ كثيراً . أثبتُّ مفهوماتي الحقيقيّة في صيغة قواعدَ ونصائحَ لسببٍ بسيط وجيّد هو أنها تتضمّن ما أكرّره لنفسي باستمرار .

لكن إن كنتَ شاعراً حقًّا فلن تأبه للنصائح الجيّدة . وسوف ترتكب أخطاءك الخاصة على طريقك الخاصة ، واجداً هكذا حكمتكَ الخاصّة .

ARCHIVE

ـ ١١ ـ

من الرّائي؟

يجيب فيلّليني : «إن الشخص الواقعيّ الوحيد ، بالنسبة إليّ ، هو الرّائي ، ذلك أنه يقدم شهادةً عن واقعه الخاص» .

ـ ١٢ ـ

كلّ فيلمٍ رحيلٌ في المجهول .

ـ ١٣ ـ

هل انتَ كالطفل الذي يصرخ حين يستيقظ : «أطفئوا النّور . اريد ان أرى أحلامي» ؟

تخلقُ حلماً لكي يحلم آخرون ، ولكي يكون حلماً للآخرين .

ـ ١٤ ـ

لم أبدأ فيلماً ، حتى وإن كان مُعدّاً إعداداً جيداً ، إذا لم يكن قد برهن على أنّ له حياةً خاصةً وعلى أنّه يقودني نحو مكانٍ لم أكن أنتظر أن أذهب إليه .

لسنا نحن من يلعب مع السّينما . إنّ طبيعة السينما تلعب معنا . إنّ فيلمك يعرف خيراً منك الشّكلَ الذي يريد أن يتخذه ، وما الزّوايا التي يريد أن يمرّ فيها ، وما معناه الحقيقي . اتركْ له أن يقودَك حيث يريد أن يمضي ، كانت صرخة نيتشه : عيشوا في خَطَر ! عيشوا شعرياً : هي الصرخة نفسها .

ـ ١٥ ـ

التحوّلُ هو الإسمُ السريّ للسينما .

حوّل كلّ شيء : الخطواتِ إلى كواكب ، الأزرارَ الذّهبية إلى سُرَر ، الجبالَ الجليدية إلى فيلة .

كلّ شيء في كلّ مكان ،

المسرح القديم يُجدّده النظر ، واللاّمرئيّ يُرى من جديد ـ متحوّلاً .

ـ ١٦ ـ

هل أنت جاهزٌ ومستعدٌ لكي تَنْذُرَ النّذورَ الثلاثة : الفقر ، العفّة ، الطاعة ؟

الفقر : لأنك ستكون دائماً مديناً للمصوِّر والمُختَبَر ، وستكون متسوّلاً دائماً لدى الأصدقاء والمؤسّسات .

العفّة : لأنك ستتزوّج عملَك ، وستكون مغامراتُك الأكثر غرابة ، وَقْفاً عليه .

الطاعة : لأنّ حياتك ستكون في خدمة طاغيةٍ دائم الإلحاح ، برؤوسٍ أكثر من رؤوس الأفعوان الخُرافيّ ، وأرْجلٍ أكثر من أرجل امّ اربعٍ واربعين .

وما المكافأة التي ستحصل عليها مقابلَ هذه النذور؟ لا شيء ، إلا الفرح بخدمة الآلهة. لا شيء إلا غبطة أن تفقدَ بنطالكَ وتَحْظى بروحك .

ـ ١٧ ـ

والآن حان الوقت لحفظ قانون الإيمان.

لِننشدْ بصوتٍ واحد :

أُومن بالكاميرا ، بالعدسات ، بالمصفاة ، بالركائز الثلاثية ، بمقاييس الضوء من كلّ نوع .

أُومن بالمرآة العاكسة ، بالمصباح البلّوري ، بشاحن البطارية وبالقُدرات التسجيلية للأجهزة كلها .

أومن بالبكرة ، وفيلم التصوير ، والطّبقة الحسّاسة ، وبجميع الكليشيهات الممكنة عن السماء والأرض .

أُومنُ بالصور الأربع والعشرين في الثانية ، بالصورة ذرّةً من الزمن ، وبجميع الديمومات البشريّة الممكنة للصورة .

أُومن بالقطع ، بالوصل ، بيكَرات الأفلام ألف وباء ، بالنهج البصريّ ، وبالطّباعة الفوقية لجميع الأشياء .

أُومن بوحدة النّور والظلام ، بتآلف الصوت والصمت وبانعكاسهما في جميع الأزمنة ، وفي جميع الأمكنة .

ـ ١٨ ـ

أُقسم أن أتجنّب كلّ فكرة مسبَقة وكلّ اعتدادٍ نقديّ ،

أقسم أن لا أقع في هوَى الذّات ،

أقسم أن أكونَ دقيقاً ، عنيداً وواضحاً ،

أقسم أن أفتنَ عينَ كلّ مخلوق وأذنه ،

أقسم أن أحاولَ المستحيل ، وأن أتجاوز نفسي (لا أن أتجاوز أحداً آخر) وأن أغامر حيث لم يغامر أحدٌ ، بعد .

أقسم أن هدفي سيكون دائماً : وضع الصورة الصحيحة في المكان الصحيح في اللحظة الصحيحة والمدة الصحيحة .

- ١٩ -

ابدأوا بالنور . والتذّوا . التذّوا في النور . التذّوا بالموجود هنا والآن . وتأمّلوه . وخذوا النّورَ منه . وأضيئوه . بلذّة النور . وبنور اللّذة . أنتم نافذة بين المشهد والمُشاهِد . وكلمة السّر هي : الشفافية .

- ٢٠ -

فوق كلّ شيء ، عليكَ أن تكونَ عاشقاً . عاشقاً للرؤى والأصوات . بعد هذا ، عليك أن تكون منتبهاً ، يَقظاً ، وأن توسِّع حواسَّك ، وتفكّر في كل شيء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا أقصر كلامي هنا على استخدام الكاميرا . بقدر أيّ غبيّ أن يتعلّم استخدامَها في وقتٍ قصير . أريدُ أنه بقدْر ما تكون لديك أشياء أخرى إلى جانب السينما ، يكون عملك السينمائي أكثرَ جودة . بقدر ما تضيف غنًى تجريبياً لكل مونتاج يكون أفضلَ في الاختيار والترتيب . بقدر ما تعرف معرفة مباشرة التصوير ، والشعر ، والمسرح ، والموسيقى ، واللون ، والتاريخ ، والرقص ، والجغرافية ، والهندسة ، والأسطورة ، وعلم النفس ، والسحر وجميع الحقول الأخرى للترابط الإنساني ، بقدر ما يكون الفيلم الذي تصنعه بارعاً وقويّاً .

تقدر أن تفوحَ بالموهبة ، لكن الفنّ الحقيقي يَجيء من المعرفة . وما من عمل فني يمكن أن يكون أكبر من الإنسان الذي أبدعه .

- ٢١ -

لا تفكّر بالنّجاح ، أيّا كانت رغبتك في أن تكون مشهوراً . النّجاح هو ما يفعله الآخرون لعملك ، ولا تقدر أن تقسر الناس على حبّك . مهمتك هي الإنجاز : أفضل ما في إمكانك ، حتى الغريب . لا تحاول أن تؤثّر على الآخرين . أنت أحرى بأن تثبّط

همتهم . الشعر فعل حبّ ، لا يطلبُ أيّة مكافأة . مَجّدْ أحلامَك . تزورك الآلهة فيما أنت تحلم . نَقَشَ يونغ فوق بابه : «الآلهة حاضرةٌ دائماً ، وإن لم تكن مدعوّةً» . أُحِبَّ أحلامك . انْشُرْها .

التخيّل ، بالنسبة إلى بليك ، كوكبٌ داخل الإنسان .

إذا ألفتَ أحلامَك ، دخلتَ في المملكة الشفّافة للمثل الأصلية ، هذه الصور القوية البدئيّة للإنسانية . استشهد مرة ثانية بيونغ : «من يتكلّم بصورٍ أصلية يتكلم بآلاف الأصوات . يأسِرُ ويَغمر» الصور الوحيدة التي يجب أن نتعلّقَ بها هي الصوَر التي تنهض على جذورنا ، لكي تكوّن مستقبل الإنسانيّة . الصُور التي تعمّمها ، تصبح الميثولوجيّة الخاصّة بك ، وتُشارك في مصير البشر أجمعين . يقول دالبيرغ Dahlberg : «كن أصْليًا أو متْ» .

- ٢٢ -

كلمة حول الأصالة . بكلمة : لا تقلق من أجل ذلك . إنّ تقنيةً جديدة ، ونوعاً جديداً لا يمثّلان بشكل آليّ رؤ يةً جديدة . لا علاقة للأصالة بالجِدّة . الكلمة آتية من «الأصل» . وطبيعتك الأصلية موجودة في جذورك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حافظ على حقيقة طبيعتك الخاصّة ، وسوف تكون أصيلاً بشكل كافٍ . ثِقْ بانفعالاتك ، بحدوسكَ ، بفرضيّاتك باتجاهاتك ونزواتك . اذهبْ عميقاً . لا تُصارِعْ فأراً . صارِعْ مَلاكاً .

تقول قصيدة ـ زن (ZEN) : «إن كنتَ لا تقدر أن تحقّق هذا بنفسك ، فأين ستبحث عنه؟» .

- ٢٣ -

إن أردتَ أن تكون طليعيًا ، فلا تفعلْ إطلاقاً ما تفعله الطليعة . فلحظةَ يُعرَفُ الجديد ، يكون قد أصبحَ قديماً . الرّائد الحقيقي للطليعة بعيدٌ عن المدنيّة ، يبحث عن حالةٍ وحشيّة جديدة . يقول ميكيل ـ آنج : «التّابعُ لا يتقدّم أبداً» .

إنّ عملَ الطليعة هو أن تَهتمّ بما لا يتوقّعه أيّ إنسان . هذا يضمن اتّساعَ الوعي الإنساني ، ويضمن التّوازنَ في الكون .

أمّا في ما يتعلّق بالشكل الذي تُعطيه لرؤ يتك ، فإنّ الوسيلةَ الأكثر يقينيّةً للظهور في

مظهر طليعيّ هي أن تُحيي صيغة قديمة : «لا جديدَ إلاّ ما نُسِيَ» . وانظرْ إلى كلّ ما نبشه بيكاسو ـ «اصنع منه الجديد» : كان هذا شعارَ عزرِاباوند ، وهذا ما فعله مع الصيغ البروفنسالية ، والصينيّة ، والانغلوسكسونية .

ربّما كان الموقف الأخير للطليعة هو هذا : بلوغ نقطة لا يُستنَدُ فيها إلى أيّة مادة ، وإلى أيّ مرجعية . أو بلوغ «درج بلا مُدْرج» ، كما يعبّر كريشنا مورتي . Krishnamurti يمكنك بعد ذلك أن تبلغ منطقة النّور الطبيعي ، النور ـ الأم ، النور الذي تكون جميع الأنوار الأخرى أبناء له .

هل تقدر أن تمضي فيما وراء أحلامك إلى النور الخالص ، ـ نور الحلم ؟

## زن Zen وفن السينما

حين يموت المنطق

يخرج السر من العين .

(ديلان توماس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ١ ـ

الفنّ يبحثُ عن الحرية ، وزن وسيلةٌ جيّدة من أجل التهيّؤ لهذا البحث . يقال عادة عن زن إنّها غير قابلة لتحديد هويّتها . يحدّدها تايغان تاكاياما (Taigan Takayama) بأنها : «حالةٌ يقظةٍ تتماهى فيها مع شيء ، دون أيّ شعور بأيّ قيد» . لكن يمكنك أن تضع تحديدَك الخاص .

تعني زن : ألاّ نكون خاضعين لأيّ رأي . ذلك أنّ زن ليست ديناً أو فلسفة أو نظرية أو كنيسةً . إنّها طريقةُ حياة ، شعريّة . تعرف زن أننا لا نقدر أن نعتمد على الفكر في القضايا الحاسمة . (أمارس زن خاصة بي ، وأوزَ OZ خاصّة بي ، ومسيحية خاصة بي . إذا ابتلعتَ كميّةً من الأفكار كاملةً ، فقد تخنقكَ المعتقدات . الحدْسُ هو الطريق الحقيقية للكشف ، إنّه قوس الشاعر .

عَدمُ صُنْعِ فيلمٍ جزءٌ مهمٌ جدًّا من السينما . اجلسْ بهدوءٍ ولا تفعل شيئاً ، وسيأتي الفيلم من تلقاء ذاته ، كما يمكن أن تقول قصيدة ـ زن . زن طريقة في ترك الأشياء تجيء تلقائيًّا . وتَرْكها تتكوّن . زن هي لحظة في اللحظة الواعية للآن . والسينما هي أكبر مجموعة للحظات التي جمعها الإنسان .

يقول شوتاكو (Shutaku ، القرن الرابع عشر) :

أجلس قرب النافذة في ضوء القمر ،

أراقب الجبالَ بأذنيّ

وأصغي إلى النّهر بعينيَّ المفتوحتين .

الفكر الأكثر زوالاً ، خارجَ الزمن ،

تكفي شعرةٌ واحدة لكي ترجَّ محيطاً .

ـ ٣ ـ

يرى تاكاشي ايكيموتو Takashi Ikemoto أنّ شعرَ زن يتميّز بالإيجاز ، والدقّة ، والعفوية ، والقوّة ، والصّفاء .

ـ ٤ ـ

الأفلام الوحيدة الجديرة بأن تُرى أكثر من مرة هي المتأثرة بزن . حتى القليل من زن يخدم الفيلم .

زن غير موجودة عند فريتز لانج FRITZ LANG . موجودة عند بيسبي بيركيلي BUSBY BERKELEY . موجودة حتى العظم عند دوفزنكو DOUZENKO . ليس في الأفلام اليابانية من زن غير قليل ، وفيها الكثير من جون فورد John Ford بستركيتون Buster Keaton زن صافية . فيسكونتي Visconti لا يعرف ما هي . عند برغمان Bergman كل شيء ما عداها .

ـ ٥ ـ

حوار زن :

ـ ما السينما ؟

ـ القطّ يتسلّق السياج .

ـ لا أفهم .

ـ اسأل السياج .

ـ ٦ ـ

زن وسيلةٌ لإدراك اللاّمعنى الرصين للكون . لهذا هي ممارسة الشعراء الحقيقيين . موزار يشع بزن ، وليس في فاغنر ذرّة منها . زن تضحك هازئةً إزاء الأكثر عمقاً . تعرف

أنّ اللّامعقول هو قلب الفنّ . فوق كل شيء ، ليس لزن أيّ احترام للكتابات ، للنصوص والنظريّات . زن تدلّ مباشرةً على الشيء نفسه . حين يشير معلم زن بإصبعه إلى القمر ، يقول : «لماذا تنظرون إلى إصبعي؟» .

ـ ٧ ـ

زن فنٌ في الرؤية . تقول إنّها لا تستند إلى كلماتٍ ، بل تستند إلى التجربة المباشرة . إنّها خارج التعاليم المؤسّسة . لهذا زن هي حقًّا سينما طليعيّة . ترى زن التعالي في الأشياء العاديّة . لا شيء يبدو مبتذلاً بالنّسبة إلى الشاعر الحقيقي . «إذا نفَخَ في شيء كان يُظَنّ صغيراً ، فإنّه يتمدّد حتى يأخذَ بُعْدَ الكونِ وحياتَه» كما قال ويتمان Whitman ، نافخاً في العُشب .

زن هي الشّعرُ ـ عابلاً . إنها الواقع الذي نخلقه خارج ما هو موجود . زن هي أن ترى النّورَ في كل شيءٍ تنظرُ إليه .

ـ ٨ ـ

قالت السّمكة لأمّها : «سمعتُ الكثيرَ عن المحيط . أخبريني ، إذا سمحت ، أين هو؟» سأل رجلٌ علمانيٌّ المعلّم زن «إيكيو YKKYU» : «هل تكتب لي ، من فضلك يا معلم ، بعضَ الأمثال من الحكمة العليا؟» . فأخذ المعلّم ريشته بسرعة وكتب كلمة «انتبه» .

ـ ٩ ـ

سأل الرجل : «أهذا كل شيء؟» .

حينئذٍ كتب المعلم : «انتبه ، انتبه» مرتين .

فلاحظ الرجل قائلاً : «حسناً ، لا أرى شيئاً مهمًّا في هذا» .

حينئذ كتب المعلم ثلاث مرات : «انتبه ، انتبه ، انتبه» .

فسأل الرجل محتدًا : «لكن ما تُعني كلمة انتبه؟» .

فأجاب المعلم بهدوء : «انتبه تعني انتبه» .

ـ ١٠ ـ

ينظر النقاد نظرةَ تحريمٍ إلى زن لأنّ البوذيّة تلحّ على أن الكون لا علاقة له بالخير أو بالشر ، القبول أو الرفض . فالأسئلة التي يطرحها المفكّرون الغربيون هي ، في نظرة زن ،

تافهة أو وقحة . يقول هوانغ بو Huang Po : «لن تفهموا بوضوح إلا حين تتوقفون عن الحبّ ، أو عدم الحب» .

ـ ١١ ـ

أنتَ ما تراه . أنتَ والعالم واحد . العالم خليقةُ بَصَرِكَ . أُحِبْ ما تراه .

ـ ١٢ ـ

يذكر . هـ . بليث R. H. BLYTH في كتابه : «زن في الفنّ الأوروبي» ستّ خصائص لا بدّ من أن تتوفّر في اللّوحة لكي تكون زِن بالفعل ، وهي : الطبيعية ، الدُّعابة ، العمر ، الكُمون ، الجنس ، الفرح . وهو يشرح هذه الخصائص كما يلي :

الطبيعية : البساطة ، العفوية ، الرّاحة الداخلية .

الدّعابة : المفارقة ، اللاّ إصطلاحي ، الحرية .

العمر : النضج ، اللاّزمني ، المحتوم

الكمون : الجَوْهر ، ما لا يعرف ، الإمكاني .

الجنس : «الطبيعة كلّها زوجتي الشابة» يقول ثورو Thoreau .

الفرح : حيويّة الواقع .

ـ ١٣ ـ

السينمائي زِن : هادىءٌ كجبل ، يَقِظٌ كهِرّ ، طبيعيٌّ كصقر ، عفويٌّ كقرد ، سَيّالٌ كنهر .

## عالم أوز OZ السينمائي

ـ ١ ـ

أوز مكانٌ يتوجّب على الشعراء جميعاً أن يزوروه مرّةً في السّنة . وعلى السينمائيين قبل أن يبدأوا تصويرَهم أن يتوقّفوا عند أوز لكي يتذكّروا ما لا يجوز نسيانه .

أوز هي من نَبْرةٍ في اللاّمعنى مختلفة عن نبرة زِن . زن موجودةٌ حيث ترى الموجود .

أوز موجود ، حيث ترى اللاّ موجود . زن هنا ، أوز هناك . عالم أوز هو هو حيث لا وجود للأقارب ، والأساتذة ، والدُّعاة ، والشّرطة ، والخبراء ، والصحافة ، ولا حاجة لهم

إطلاقاً . أوز هي وطن البهجة وبيتُ الأبله . أوز هي المكان الذي نرى فيه النور البريء في القلب .

- ٢ -

حيث تكون زن بلادَ الحكيمِ المهرّج ، تكون أوز بلادَ الطّفلِ عاشق اللاّ معنى . لكن لا تقدر حقاً أن تفصل بينهما : يُعجب الحكيم بحكمةِ العودة إلى طفولته .

- ٣ -

أوز هي حيث الناس كلّهم أغنياء ، ولا أحد يملك شيئاً . أوز هي كيف تُبقي روحَ اللعب حيّةً . أوز هي حيث تعمل بجنون ، وتتوقّف بتعقّل . أوز هي حيث كلّ شيء مباحٌ ، داخلَ شرائع الخيالِ . أوز هي حيث يمكن دائماً الاعتماد على اللاّ منتظر . أوز هي حيث تقدر أن تخلع بنطالك أينما شئت . أوز هي حيث لا وجودَ لِلدّعاية . أوز هي ساحة التّسلية ، حيث صُنعت ، بحبٍّ ، الأشياء كلّها . أوز هي حيث لا تعتذر أبداً ولا تفسّر سلوكك أبداً .

- ٤ -

أن تضع شيئاً من أوز في فيلمك يعني أنك تنظّم الحياة لكي تليقَ بك . أوز وسيلةٌ لإطالة ألعاب الطّفولة وتطويرها . إنها وسيلة لصنع ألعابٍ جديدة وأكثرَ تعقيداً . إنها وسيلة لتكونَ وفيّاً لبهجة الرّوح .

- ٥ -

في عالم أوز الحرّ ، يمكن للطّفل أن يَجْنِيَ العسلَ من بين أظافر الدبّ .

- ٦ -

عالمِ أوز السّينمائي هو حيث تقدر أن تحافظ على طفولتك الإلهيّة ، دون أن يفسدها جهل التّربية ، حيث تقدر أن تُحافظَ على طهارتها البديعة ، ولا عقلانيّتها الصّافية ، وحساسيتها الطّبيعية ، وابتكارِها الصحيح ، وضحكها الشّريف .

## كيمياء Alchimie السينما

- ١ -

للفيلم كيمياؤه الخاصّة . تُسمّى ، خِلافاً للأصول ، المونتاج . في مختبر المونتاج

تجيء اللّحظات الأكثر حسماً وغالباً الأكثر إبداعيةً في صنع الفيلم : السرّ الكيميائي . الكيمياء هي الفنّ القديم لتحويل المادّة الخام للطبيعة إلى جوهر رفيع القيمة . أحياناً ، ولو في حالاتٍ نادرة ، ينبجسُ هذا الجوهر ، ذَهَباً ثميناً . يطمئننا والت ويتمان، قائلاً : «الحقائق كلّها تنتظرُ في كلّ شيء» . ويُخضِعُ المؤمنُ بالكيمياء موادَّه الخام لِتغيّراتٍ كثيرة لكي يُخلّصها من «الشوائب». ما يبحثُ عنه جوهرٌ صلبٌ له قيمة لا توصف، شيءٌ ما، «يتعذّر وصفهُ ، ولا يُضاهى» ، كما وصف مرة رينوار خاصيّةَ التصوير العظيم .

يعمل كيميائيّ السينما في ظلام مختبره ساعاتٍ ، وأيّاماً ، وشهوراً ، وسنواتٍ ، بحثاً عن تحوّل غير ممكن ظاهريًا . يحاول بعدّته المتنوّعة أن يجعل اللاّمرئيّ مرئيًا ، أو كما يقول رودون REDON أن «يضعَ منطقَ المرئيّ في خدمة اللاّمرئي» .

أن «يضعَ منطقَ المرئيّ في خدمة اللاّ مرئي» .

إنه يبحث عن هذا الموج المتواصل من النور الذي سيحوّل قِطَعاً من الرّصاص إلى جوهرة مشعّة . من المؤسف أن «سديمه الأصليّ» يبقى غالباً بلا اهتداء .

ARCHIVE

- ٢ -

يقول كوكتو في صدد المونتاج «إعادة تنظيم الخطّ» ، تلك هي قاعدةُ عملنا» .

- ٣ -

الكيمياء هي فنّ هرمس Hermes، المغيّر الكبير للشّكل. يعطي هرمس للفيلم في مختبر المونتاج شكل توهّمٍ أصيل .

مرّةً اقترح باتريزي PATRIZI على البابا غريغوار الرابع عشر أن «يأخذ هرمس مكان أرسطو» .

الكيمياء هي أن ترى في ما هو غير مرئيّ بعد . إنها تشكّل وحدةً مع ما يتعذّر فهمهُ ويريد أن يجيء إلى الوجود . إنّها تعريةُ المحتوم .

كتب مرّةً فاغنر لبيتهوفن قائلاً : «إن عذابَ الوجود كلّه يزولُ أمام اللذّة العظيمة ـ أن تعرف بقدرة من يُعطي شكلاً لِما لا يُفْهَم» .

- ٤ -

عمليًا ، السّينما هي المؤالفةُ بين الصّور في قياساتٍ موسيقيّة متنوعة . المونتاج هو موسيقى السّينما ، كما هي الموسيقى هندسةُ الزّمن .

الفنّ هو فنّ التأليف . أن تؤلّف فيلماً هو أن تؤلّف موسيقى العين .

ـ ٥ ـ

ألّفْ نفسك بنفسك ، ثم ألّف . كلّ صورةٍ لحظةٌ من الحاضر . بجميعِ الوسائلِ جَرِّبْ جميعَ الوسائل .

ـ ٦ ـ

لا ينتهي الفيلم أبداً ، بل يَنْفَجِر . لكن إنْ كنّا حكماء ، لا ننتظر الكمال في أيّ مكان ، إذ لا شيء كامل في الحياة ، وضمن ذلك الفنّ . كل ما نقدر أن نأمله ، نحن الكيميائيين ، هو أن نَصِلَ إلى جهةٍ ما من رؤيانا الأصليّة ، أو إلى مكانٍ ما أكثر إدهاشاً مِمّا لم نتخيّله أبداً .

ـ ٧ ـ

تجمع السينما جميع تخيّلات الإنسانية .

ـ ٨ ـ

الفيلم هو في آنٍ مرآةٌ ، وعينٌ دائمةُ الإبداع ، يخلقُ ما يراه ، ويهدم ما لا يراه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٩ ـ

السّينما تَجتَثُّ نفسَها باستمرارٍ . إنها مُجْتَرّةٌ تحبّ أن تمضغَ أعشابَها القديمة .

ـ ١٠ ـ

بِقدْرِ ما تكونُ أصيلاً ، يقلّ تواصلُك .

ـ ١١ ـ

ليست الصّور السينمائية إلا انعكاساتٍ ضعيفةً لما يمرّ حقيقةً في الرُّؤى الحميمة للإنسانية .

ـ ١٢ ـ

اتركوا لرؤاكم أن تنمو بشكلٍ طبيعي . لا تفتحوا كُمّ الوردةِ بالمقصّ .

ـ ١٣ ـ

سؤالٌ يجب أن نطرحه على كل فيلم : هل يكشف من المجهول ما يكفي ؟

ـ ١٤ ـ

السينما كَذِبٌ يجعلنا نُنتِجُ حقيقةً .

## السينما والطاو (TAO)

ـ ١ ـ

**الطّاو** هي في الطّرف الآخر المقابل لعالم أوز. **الطّاو** هي بستان البَهجة للشيخ الحكيم المنعزل . **الطّاو** هي التأكّد من أنّ الأعمال المليئة بالجهود ليست إلا غيوماً في الريح . **الطّاو** هي ما تُسْلِمُ لها أخيراً فيلمك . **الطّاو** هي نهر السّينما جارياً في بَحر الذاكرة المظلم .

ـ ٢ ـ

السّينما هي نفسها كتابُ التغيّرات الخاص بها . إنها «سديمٌ محسوسٌ» في الزمن ، كمثل الطّاو .

ـ ٣ ـ

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

**الطّاو** أكثرُ صعوبةً في تحديده من الزّن. المقطع طاو Tao لا معنًى آخر يستخدمه الصينيون اسماً للشكل الذي ينمو به كلّ شيء ، ويتحرّك ، ويتغيّر . زن ترى أن كلّ شيء هو ما هو ، **والطاو** تتحرّك مع كلّ شيء وفقاً لجريانه . زن هي لحظة الوعي ، **والطّاو** هي تركُ اللّحظة لمجراها . **الطاو** السينمائيّة تؤكّد الحركة المتواصلة : لا تتوقّف أبداً لا تتقهقر أبداً ، وليست نماذجها حقيقيّة إلا بوصفها زائلة . وكلُّ مشاهدٍ هو نفسه جزءٌ من هذا النّهر الذي يشبه اللّوحة .

ـ ٤ ـ

أكيدٌ أنك حرٌّ في أن تكافح ضدّ التيار بقَدْر ما تشاء . تستطيع أن تقيمَ سدوداً لمياهك ، أو تنظِّمها من أجل أشكالٍ متنوّعة للزراعة . أو أن تُصرّفَ مياه غديركَ وتُبقي في صحراء . لكن في النهاية تتآكل جميع المواد ، وتذوب ، وتغيب ، وتتجه نحو مصدرها ودَوْراتِه . هذا ما حاولت أن أعبّر عنه في الفيلم الذي أهديته للاو ـ تسو LAO - TSEU : دورة الماء ـ سائلاً بنشيدٍ من التجدّد، مبرزاً المياه كأنها رقصٌ للنور في متناول اليد .

لا وجودَ في السينما الطّاوية لثنائية الأسود والأبيض . ظلامُها هو دائماً في نورها ، ونورُها هو دائماً في ظلامها ، ذلك أنّهما ليسا مطلقين . كلٌ منهما يجري في الآخر دون توقّف ، يفيض ، يصبح النقيض .

ـ ٦ ـ

السينما ، في المنظور البوذيّ ، هي طريقةٌ لملء الفراغ ، أو محاولةٌ لملئه . هل ستملأ الأفلام يوماً الفراغ ، تماماً ؟

ـ ٧ ـ

لكي تكونَ ثوريًا جيّداً ، على خُطى سترافينسكي STRAVINSKI ، تحتاج أيضاً إلى أن تكون محافظاً لائقاً . احتضنْ كل ما يغذّي الفكر ، حافظ على ينابيع الماضي وثرواته التي يمكن تجديدها ، واخلقْ هكذا النهضات .

ـ ٨ ـ

الحبّ هو النور النهائيّ ، والطّاو هو رقص هذا النور . لماذا لا تنذر حياتك أنت أيضاً لكي تكون عاشقاً؟

ـ ٩ ـ

أنقذتني السينما من الانتحار حينما كنت في الثانية والثلاثين من عمري ، كاشفةً لي عن واقعٍ مدهش : الحبّ بين فنانين متآخين . بقدْرِ ما يكون الحبّ شديداً ، يكون العمل الفنّي أكثر حيويّة . إيروس Eros ينبوعٌ حقيقيّ للنور .

كانت جميع أفلامي أفعالَ حبّ . صنعتُها بحبٍّ وللحبّ ، بحبّ الآخرين ولأجل من كنت أحبّهم . والحبّ هو ، إجمالاً ، موضوعُ أفلامي كلها ، فهي نداءٌ ، بحثٌ ، عيد .

أومن بالوجْد للجميع . كان الوجدُ إيماني ومغامرتي .

لا نستطيع أن نرى النّور إذا لم يضئه الحبّ .

**جيمس بروغتون**

(ولد جيمس بروغتون James Broughton في العام ١٩١٣ في موديستو بكاليفورنيا . شاعر ، له كتب عديدة ، ورائد في ميدان السينما الطليعية . ويعد الشاعر الاميركي الوحيد الذي انخرط كليّاً في العمل السينمائي بوصفه شكلاً شعرياً . نال في العام ١٩٧٥ الجائزة الثانية عشرة للفيلم المستقل ، ووصف بأنه «المعلم الكلاسيكي الكبير للسينما المستقلة» . فيلمه الأول (Mother's day (يوم أمّ) ، ١٩٤٨ هو الآن كلاسيكي السينما الشعرية .

المقاطع المنشورة هنا هي مختارات مما كتبه حول السينما . قامت بترجمتها إلى العربية علياء نادر . العنوان والترقيم من عمل المترجم) .

فوزي بوبية

# الأدب العالمي والغيرية

يتيح التطور السريع للعلوم والتقنيات ووسائل الاتصال، إمكانيات حوارٍ للإنسان لم تكن منتظرة حتى الآن. والجدير بالملاحظة أننا نعيش في عالم تسيطر عليه ظواهر النفور المرضيّ من الآخر، والتعصب والعنصرية وكل أشكال الصراعات. وهذا مما دفعنا إلى إحياء تصورات غوته للأدب العالمي وللغيرية، وهي تصورات أنتجها طبع نبيل عاشق للإنسانية وللآخر، قادرة على إمدادنا بالقوة للإسهام في الحديث الدائر حول مشكلات التفاعل الثقافي التي يتزايد الجدال فيها.

اليوم، وفي الغرب، يقتصر مفهوم الأدب العالمي على اصطفاء أوربي مركزيّ لأهمّ آثار التراث الأدبي العالمي. فغالبية مؤلّفات ومكتبات ومختارات الأدب العالي لا تعطي أدب افريقيا وأمريكا الجنوبية وآسيا المكانة التي يستحقها. بعبارة أخرى، لا نجد الآخر الثقافي الذي ينتمي إلى حضارة مختلفة عن الحضارة الغربية ، ماثِلاً في مختارات الأدب العالمي التي تقدم في أوروبا .

أشار إلى هذه الحالة رينه إيتامبل René Etiemble في مداخلةٍ أمام الجمعية العالمية للأدب المقارن، منذ عدة سنوات، حيث طرح السؤال التالي: «هل تجب مراجعة مفهوم الأدب العالمي؟»(١)، ولاحظ أن الرؤية الأدبية للعالم كانت ولا تزال رؤية أوروبيّة مركزية محضة في معظم المؤلفات والدّراسات التي تناولت الأدب العالمي، سواء كان ذلك في فرنسا أو في ألمانيا أو في بلدان أوروبية أخرى.

لم يُؤخَذ من مفهوم غوته للأدب العالمي، إلا بعدُه الاصطفائي المقصور على رؤية

أوروبية مركزية. يقود هذا التأويل إلى أن الآثار التي «اختارها مؤلفون أوروبيون، هي في غالب الأحيان نتاج العالم الغربي. تلك هي حالة فرنسوا جوست François Jost الذي ذهب إلى طرح استخدام كلمة Wertliteratur التي تعني «أدب القيمة»(٢)، بدلاً من لفظة «الأدب العالمي» Weltliteratur. وأمثلته عن الأدب العالمي تقتصر على الأفق الغربي فقط.

لدينا هنا تصوّر اختزالي حصريّ لما هو عالمي. وكنا نتوقع إيجاد ما هو مشترك بين الكائنات البشرية، غير أننا في حضور مفهوم آخر للعالمي، مفهوم يسقط فيه الأوروبي صورته الخاصة. فالعالمي في أوروبا ومنذ زمن طويل، أصبح مرادفاً للعالم الأوروبي، ويرتكز هذا العالم على هويته الثقافية، أي على ما هو مركّب من العناصر الخاصّة، بالحضارة الغربية. مقابل ذلك، تنعدم فيه الغيريّة الثقافية تماماً، ولم يؤخذ منها إلاّ ما كان خاصّاً أو يظن أنه خاصّ بالغرب، أو ما أسنده الغرب إليه بحيث يستطيع تكوين أو تأكيد هويته.

ويبدو، والحالة هذه، أنه من الإشكالية بمكان أن نلجأ إلى هذا المفهوم للأدب العالمي، المفهوم الذي أسس على ما يظهر تقليداً غربياً مع الرؤية الأدبية للعالم، مستبعداً من مجاله تماماً الآخر الثقافي.

لكن من الضروريّ أن نتساءل إذا كان مفهوم الأدب العالمي، وكما صاغه غوته، يتضمّن فعلاً ثقافة غربية طاغية وإقصاءً للآخر من حقل الأدب العالمي. فما يهمّنا في هذا البحث هو أن نقرأ رؤى غوته للغيرية، الرؤى التي أسهب في عرضها ضمن سياق نظريته عن الأدب العالمي. وأهمية ذلك، هي أن أفكاره حول مسألة الآخر، تلقي أضواء جديدة على تصوره للأدب العالمي. هكذا نريد لبحثنا غاية مزدوجة: أن نقدّم للقارىء تحليلاً جديداً لمفهوم الأدب العالمي عند غوته، وأن نستخلص تصوره للغيرية. هذان المستويان من التفكير، يحدّد أحدهما الآخر، وسوف يكون منهج المقاربة نوعاً من «القراءة المزدوجة» التي تحاول النظر إلى الأدب العالمي من خلل الغيريّة، وتعرض رؤى غوته للغيرية انطلاقاً من الأدب العالمي.

## ١ ـ الآخر في المفهوم الواسع للأدب العالمي.

من المدهش، إزاء كثرة من يمثّلون النزعة الاصطفائية الغربية في الأدب العالمي، ألاّ توجد عند غوته، وعلى ما نعرف، أية فقرة يعبر فيها صراحةً أو ضمناً عن فكرة أدب عالمي

قوامه روائع تمّ اصطفاؤها لكتّاب «اختيروا» من الغرب وحده.

وعلى الرّغم من أنه يستحيل تبيان رؤية أوربيّة مركزية اصطفائية، في سياق نصّ دقيق لمفهوم غوته للأدب العالمي، فإنّ هذا الأخير يتحدث بوضوح عن الاصطفاء ضمن سياق موضوعاتي متعلق بالأدب العالمي.

يكتب بصدد جرمان رومانس German Romance، وبصدد الكاتب الإنكليزيّ توماس كارليل Thomas Carlyle:

«من الجليّ أن جهود أفضل الشعراء والكتاب الجماليين لدى جميع الأمم تتجه، ومنذ زمن طويل، نحو الإنسانيّ عالميّاً»[٣].

يحدّد غوته في هذا القول وجهة نظره الاصطفائيّة مشيراً إلى أن الأمر يخص شعراء وكتاب جميع الأمم، ويعني، بالطبع، أفضل الشعراء والكتّاب «لكلّ أمة منها»[٤]. وحديثه عن الإنساني عالميّاً، وعن «العام» كموضوع أساسي، يجب على أفضل الشعراء تناوله، سيكون نسبيّاً أيضاً في الشّروحات التي يقدّمها عن الأدب العالمي. فالخاص هو الجوهريّ بالنسبة لشعراء كلّ الأمم:

«ففي كلّ خاص، وإن تمّ إدراكه اعتباطيّاً بطريقة تاريخية ميثولوجية أو خرافية، سنجد هذا العالمي يتجلّى عبر كلّ قوميّة وكلّ فرديّة»[٥].

يتجسّد العالمي في تحقّق التلقّي لدى القراء أو القارىء الذي يقصد بلوغ ما هو عالمي بالذات. استناداً إلى هذه الاستشهادات، لا يمكن التدليل على أيّ اصطفاء إقليمي كما نجده، مثلاً، في المختارات ذات الطابع الأوروبي المركزي المحض.

في هذه الإشارات، ما يدفع إلى الاعتقاد بأن غوته يعرض مفهوماً واسعاً للأدب العالمي، ولهذا المفهوم، كما يرى غوته، أن ينطبق على جميع الأمم. إننا ميالون إلى أن غوته قد لاحظ المخاطر التي قد تسببها التأويلات الخاطئة لمفهومه عن الأدب العالمي، لذا لم يكفّ عن الإشارة إلى السمة التوسعيّة لوجهة نظره. «هو على قناعة بأن الأدب العالمي في طريقه إلى التشكل، وأن جميع الأمم تمتلكه، وبالتّالي فإنها ستبذل جهوداً حميدة»[٦]. وفقاً له «سنرى أن الشعر نسيبُ البشرية جمعاء، وأنه وليد كل مكان وكلّ فرد»[٧]. وفي مقدمته لكتابِ توماس كارليل حول حياة شيلر يقول:

«لا بد أن جميع الأمم (...) قد لاحظت بأنها اكتسبت أشياء كانت غريبة عليها وتبنّتها، كما قد شعرت بين الحين والآخر بحاجات لم تكن معروفة حتى وقتها»[٨].

هذا ويتجلى المفهوم الواسع للأدب العالمي صراحة في ما كتبه غوته لمناسبة «مؤتمر برلين العلمي»، حيث يعلن عن «جرأته في الكلام على أدب أوروبي عالمي، لا بل على أدب عالمي عام»[٩].

لا تعني لفظة «عام» هنا تجريداً أو تعالياً ما، ولا ما يمكن حسبانه من جملة الموضوعات «الخالدة» للوجود البشريّ: الحياة، الموت، السلم، الحرب أو الحقد، بل تعني كلّية أمم الأرض. يقدّم غوته في الفقرة السابقة تمييزاً صريحاً بين الأدب العالمي والأوروبي والأدب العالمي العام الذي يُسند إليه السمة التوسّعية بالمعنى الجغرافي للفظة.

عندما ينظر غوته إلى الأدب العالمي من وجهة نظر توسّعية، فإنه لا يقع في فخ جعل الثّقافات من مستوى واحد، ولا يطمح إلى توحيدها في هوية واحدة على أساس فلسفة تطوّرية للتاريخ. بل العكس، فهو من جانب رؤيته لأدب عالمي عام، وتطوير عالمي للبشرية لا ينفكّ يؤكّد على أهمية خصوصيّة الأمم والشعوب، وهكذا يُضمِّن مفهومه للأدب العالمي أصناف الغيريّة والاختلاف. هذه الفكرة التي تأخذ بعين الاعتبار الآخر الثقافي أصبحت أساساً من أسس مفهومه للأدب العالمي. وبهذا الصدد كتب غوته مجلته التي كان ينشرها «عن الفن والعصور القديمة»

«وهكذا، نعيد القول بأن القضية لن ولا يمكن أن تكون جعل الأمم تفكر إحداها مثل الأخرى»[١٠].

يبدو لنا مفهومه للأدب العالمي مفهوماً لا ينحصر ضمن حدود نزعة أوربية مركزيّة عمياء. بل العكس هو الصحيح، أي أنه يأخذ بالحسبان الغيرية، وبالتالي خصوصية الشعوب وهويتها. ذلك أن غوته أحس بالخطر الذي يمثّله اندماج الثقافات الذي رأى شروطه المادية مجتمعة، ولا سيّما في «السرعة المتزايدة لعملية التواصل»[١١]. هذا وقد وجد أن التطور التاريخي والثقافي لا يساهم في تقريب الشعوب بعضها من بعض وحسب، بل يمكنه أيضاً توليد مناعة الأمم التي ترى هويّتها في خطر:

«سوف تتبادل الأمم معرفة شروطها الخاصة، وما سيحدث هو أنّ كل أمة منها ستجد في الأخرى أشياء رائعة وجذابة وأشياء كريهة ومنفرة، أشياء جديرة بالتقليد وأشياء يجب الحذر منها»[١٢].

لا يمكن التقارب إلا على أساس مبدأ الغيرية، أي مبدأ اختلاف وخصوصيّة وهوية الآخر الشرعية. وفي كلامه على «شعر جميع الأمم» يعبر غوته عن «ضرورة اتقان فنّ معرفة

خصوصيات كل أمة منها، وتركها لها، بهذا يتاح الاتصال معها تماماً»[١٣]. إضافة إلى ذلك، يلاحظ غوته أهمية الإحساس بمبدأ التعامل بالمثل من أجل رؤية مخاطر الاندماج وتجنبها. وبهذا المعنى يشدّد على ضرورة «الوساطة والاعتراف المتبادلين»[١٤].

عندما نعرف خصوصية الآخر ونعترف بها، ونجد فيها هذا العالمي، وهذا «العام» الذي يشترك فيه «الخاص» أيضاً، فإن مفهوم غوته للغيرية سيفتح أمامنا أفقاً يقوم على إيجاد «الخاص المحض» كخصوصية في خصوصيّة الآخر.

لا يرى غوته مشكلات كبرى في حالة وجود تشابه بين الآخر والخاص، لأن «في ذلك ثقة راسخة وحادّة تنتج عن قناعات ألفناها تطابق قناعاتنا»[١٥] لكن لاتتجلى قيمة التسامح كمبدأ إلا عندما يواجه غيرية جذرية: «عندما نواجه أشخاصاً يفكّرون بطريقة تختلف كلياً عن طريقتنا، فنحن مجبرون على الحذر من جهة، ومجبرون أن نكون أكثر تسامحاً وتساهلاً من جهة أخرى»[١٦].

إذا علمنا أنّ معرفة الآخر والاعتراف به يشكّلان مفتاح فهم الأدب العالمي وبأن أفكار غوته هي نتاج خوفه من اندماج، أو بالأحرى من اختفاء الآخر عبر تطور الأدب العالمي، فلا ينبغي نسيان أن غوته يفكر بالآداب «غير الغربية» عندما يتحدث عن الأدب العالمي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غالباً ما أغفل النقد الأدبي والأدب المقارن الإشارة إلى أنّ غوته قد طور مفهومه للأدب العالمي ضمن سياق حوار مع إيكرمان (ECKERMAN) حول الانتاج الأدبي في آسيا. هذا الأمر البسيط والمهم قد أهمل دوماً عندما كانت تذكر أقوال غوته المشهورة التي وجهها لإيكرمان في ٣١ كانون الثاني (يناير) عام ١٨٢٧: «اليوم لا تعني مقولة الأدب القومي شيئاً، ونحن في طريقنا إلى عصر من الأدب العالمي، وعلى كل منّا أن يبذل مساعيه لتعجيل مجيء ذلك العصر»[١٧] لا قيمة لهذا الكلام إذا انتزع من سياقه الذي قيل فيه. ولنتذكر حديث إيكرمان عن تلك الليلة الأدبية المشهورة.

«في بيت غوته وعلى المائدة» طيلة هذه الأيام التي لم أرك أثناءها، يقول غوته، قرأت كثيراً ولا سيّما رواية صينية لا تزال تشغلني حتى الآن وتبدو لي من الأهمية بمكان»[١٨].

في البداية، دهش إيكرمان من انشغال غوته وإعجابه بالأدب الصيني، ثم حاول التقليل من أهمية ذلك متظاهراً بأنه لا يعرف ظروف حياة الأدب في الصين. آنذاك، تساءل عما إذا كانت هذه الرواية استثناءً:

«لكنني قلت: لعل هذه الرواية حالة استثنائية؟ وأجابني غوته: أبداً، فلدى الصينيين روايات أفضل منها بكثير، لا بل كان لديهم مثلها عندما كان أجدادنا يعيشون في الغابات».

ويستأنف غوته الحديث: «تزداد قناعتي بأن الشعر تراث البشرية جمعاء، ويتجلى لدى مئات ومئات الأفراد في كل «مكان وزمان»[١٩].

إنه لذو دلالة كبرى أن يأتي كلام غوته على الأدب العالمي تماماً بعد كلامه هذا على «الآخر الشرقي». ويتابع القول:

«يتجح الواحد أكثر من الآخر قليلاً، ويطفو لوقت أطول قليلاً من الآخر، هذا كل شيء وبالتالي، لا ينبغي للسيد فون ماتيسون تصور أنه سيكون ذلك تحديداً، ولا ينبغي لي الظن بأن هذا سيكون أنا، لكن على كل منا القول إن الموهبة الشعرية ليست شيئاً نادراً جداً ولا سبيل للإعتقاد بها كثيراً لإنتاج شعر جيّد. وإذا نحن ـ الألمان ـ لم نر ما هو أبعد مما يحيط بنا مباشرة، فإننا سنقع بسهولة في الاعتداد الحذلقيّ. ولذا أحبّ معرفة أكثر ما يمكن عن الأمم الأجنبية. وأنصح أن يفعل كل فرد الشيء عينه. فمقولة الأدب القوميّ «لا تعني شيئاً اليوم».

الأدب العالمي في نظر غوته واقعٌ معيش وليس فقط مقولة تلفظها الشفاه أو فكرة منهجية. غوته واحد من الكتاب النادرين الذين غدوا الآداب الأجنبية جزءاً لا يتجزأ من ابداعاتهم الشعرية. فبعد أن جاب المحيطات الأدبية المعروفة، التي قدر على بلوغها في عصره، وصل بأفقه كقارئ» ومتلقٍّ إلى الشرق الأقصى[٢٠].

في عرضنا للفكرة التوسعية لمفهوم الأدب العالمي وللأهمية التي تعطيها للآخر الثقافي، لم نر جميع أبعاد تصور غوته للأدب العالمي ولا أبعاد الغيرية واتصال «الواحد» بالآخر. فعلى مختلف الفرقاء الحاضرين في الساحة الأدبية العالمية أن يتصل الواحد منهم بالآخر، أن يعي الواحد منهم وجود الآخر، وأن يتم الفهم المتبادل. والدور الذي يلعبه الشاعر ضمن هذا السياق هو دور مشرّف: إنه يترجم ويمارس دور الوسيط.

## ٢ ـ الآخر في المفهوم الاتصالي للأدب العالمي

يبدو أنّ الحوار هو الصنف الوحيد الملائم للتعبير عن المفهوم الاتصالي للأدب العالمي. ويرى غوته أن معرفة الآخر والاعتراف به ليسا غاية بذاتها، لكنهما شرط الحوار معه، شرط يرتبط بالإحساس العميق بخصوصياته «لأن خصوصيات الأمة، كلساناتها ونقودها، تسهل الاتصال، وبفضلها وحدها يصير هذا الاتصال ممكناً»[٢١].

إن الحوار يجعلنا بدوره نتّسم «بتسامح حقيقي وعام»[٢٣] وغوته نفسه يدلل على ذلك في حديثه الذي يلي الفقرة السابقة مشيراً مباشرة إلى القرآن:

يقول القرآن: ﴿وأرسل الله لكل أمة نبياً بلغتها﴾[٢٤].

ويأتي المفهوم الاتّصالي للأدب العالمي، من قناعته بأن تطورات حاسمة تحدث على صعيد الاتصال العالميّ. ويرى أنه من الأهمية ملاحظة «إحساس الذهن بالحاجة المتزايدة إلى المشاركة في المبادلات الثقافية الحرّة إلى حَدٍّ ما»[٢٥]. وهذا ما دفعه إلى تأمل الأدب العالمي عبر رؤية اتّصالية لا بل فاعلية شغّالة. ضمن هذا السياق، ليس من المفاجيء أن ينهي غوته حديثه (١٠ تموز ـ (يوليو) ١٨٢٧) مع إيكرمان بالإشارة إلى «الفائدة الضخمة الناتجة عن أدب عالمي، والتي سوف نشعر بها بشكل متزايد»[٢٦]، ولا سيما «أننا سوف نقدر على أن يصحح الواحد منا الأخر»[٢٧].

إضافةً إلى ذلك، لاحظ غوته أن تحولات اقتصادية واجتماعية أساسية آخذة في الحدوث. كما لاحظ أنّ هذه الظواهر قد ارتبطت «بنشاط صناعي واقتصادي تتسع رقعته شيئاً فشيئاً»[٢٨]. وقد لمس تغيرات واضحة في سوق الكتاب، أثرت على إنضاج الوظيفة الاتصالية للأدب العالمي.

«بما أن العمل الذي يقوم به أصحاب المكتبات حالياً، سريعٌ وفعّالٌ، فإننا نحصل على كل أثر بسرعةٍ أكثر، وهذا ما يحدث لي غالباً، بدلاً من انتظار أن يقدّمه المؤلف هدية عندما تتاح الفرصة. وعندما أستلم الكتاب أكون قد قرأته منذ مدة طويلة»[٢٩].

لا شكَّ في أنّ التحولات البنيوية التي يتحدث عنها غوته، قد أفرزت نتائج اجتماعية، فخلقت مسافةً بين المؤلّف وقارئه، وحتى بين الكتاب أنفسهم. إنها مسافة خطيرة بحيث تتيح رؤية فجوة بين شخصية الشاعر وعمله الأدبيّ. إن الباعث الشخصي الذي كان يقف وراء إرسال أو تقويم الأثر إلى مؤلف أو قارىء صديق، ثم المراسلة والحوار الذي كان يمكن أن يلي ذلك، كلّ هذه العناصر التي كانت تعطي الأثر هويّته تنذر بالاختفاء. فالمؤلف كان يتخلى عن كتابه، وبالتالي فقد وُضِعَ موضع التساؤل، كلٌّ من التبادل الصحيح والمباشر، إن جاز التعبير، بين الكتّاب، وتركيز نشاطاتهم.

هذا واحدٌ من أهمّ الأسباب التي دفعت غوته إلى الحديث عن الأدب العالمي العام وإلى تحريض «رجالات الأدب الملهمين والنشطين» على أن «يتعارفوا فيما بينهم وأن يشعروا من خلل اهتماماتهم واتجاهاتهم الحضاري، بضرورة العمل بشكل اجتماعي»[٣٠].

ما حدّد في النهاية الوظيفة الاتصالي للأدب العالمي، هو سبب آخر لا يقل أهمية عن سابقه: إنّها لمفارقة أن يكون ذلك السبب هو الأدب العالمي نفسه، أو بالتحديد، تطوره الفوضويّ وغير المنتظم. يكتب غوته بهذا الصدد إلى زيلتير ZELTER في ٢١ آيار (مايو) عام ١٨٢٨:

«وعلى صعيد آخر، أقول لك إن الأدب العالمي يتدفّق علي إلى درجة أنه يغرقني كما لو كنت تلميذاً متمرّناً»(٣١).

وفي ٤ آذار (مارس) عام ١٨٢٩ يشير إلى مخاوفه من نتائج الأدب العالمي الجاري(٣٢). من الجليّ هنا، أن غوته لا يتبيّن فرصاً فقط، بل يرى أيضاً مخاطر التطور السريع للأدب العالمي. وما يقلقه فعلاً، هو أن الإنتاج الأدبي لثقافة معينة لها ظروفها الاجتماعية والتاريخية المحدّدة، ينتقل فجأة إلى ثقافة أخرى دون تمحيص نقديّ مسبق، ويحدث هذا الانتقال بحيث أن الآخر يؤخذ على حين غرة. هكذا يصل غوته إلى ضرورة التفكير بمشكلة توسيط الغيرية، ولا يَدّعي توسيطاً من أجل التوسيط ذاته، بل من أجل تحليل نقديّ للموضوع الواجب توسيطه: تحليل مدلوله ونتائجه الاجتماعية. وينبغي الأخذ بعين الاعتبار خصوصية الآخر كمتلقٍّ عندما يتعلّق الأمر بنقل الأدب، وذلك من أجل أن يكون الحوار ممكناً. وفي الرّسالة نفسها التي وجّهها إلى زيلتير يضيف غوته:

«إنّ الانحرافات التي تعاني منها مدينة باريس الواسعة الضخمة، تصيبنا نحن أيضاً، نحن الذين لمّا نشعر بعد بهذه الحاجة»(٣٣).

نظراً للبعد الاتصالي لمفهوم الأدب العالمي، فليس مفاجئاً أن نجد غوته يعطي مسائل ومشكلات الترجمة مكانة بارزة في هذا الأدب. وفي مقدمته لكتاب جيرمان رومانس، حيث يتكلّم على بعض المظاهر الهامة للأدب العالمي، يهتمّ غوته اهتماماً واضحاً بالدور الخاص والأساسي الذي يمارسه المترجم، ويرى فيه «واحداً من النشاطات الأكثر نبلاً وأهمية في الاتصال العالمي العام»(٣٤).

إنّ تقييم الأدب العالمي من وجهة نظر الغيرية وتطور مسألة الآخر انطلاقاً من مثال الأدب العالمي، لا يكتملان إن لم نأخذ بالاعتبار رؤى غوته النظرية حول مسألة «اجتياز» الآخر، أي تلك الرؤى التي عرضها في سياق «نظريته» عن الترجمة: وإنّه لذو دلالة أن يعبر عن أفكاره حول نظرية الترجمة في «ملاحظات وبحوث للمساعدة على فهم الديوان الغربيّ ـ الشرقي»، حيث يوضح علاقته مع هذا الآخر، الشرق، الذي لعب دوراً هائلاً في تاريخ الغرب(٣٥).

يميز غوته ثلاث طرق من الترجمة:

١ ـ الطريقة «النثرية ـ البسيطة» (Simple – prosaique).

٢ ـ طريقة «التبني التحريفية» (Porodistique).

٣ ـ طريقة التّماهي (Identifiant).

وتعبّر كل طريقة من هذه الطرق عن علاقةٍ خاصة مع الغيريّة: «فالطريقة الأولى، يقول غوته، تكشف لنا الغريب في المعنى الذي يخصّنا نحن بالذات»[٣٦]. ويسمى هذا الشكل من الترجمة «البسيط النثري» لأنها ـ الترجمة ـ تنقل النّص الأوّلي إلى رؤيتنا الخاصّة للعالم، وإلى منطق تفكيرنا، مهملةً الفروقات الشعرية للنص الأصلي، ولأنها «تفاجئنا في قلب حياتنا القوميّة الأليفة، وفي وجودنا الخاص المشترك مبيّنةً مزايا الغريب الهائلة»[٣٧].

الطريقة الثانية للترجمة هي «بذل الجهد للتموضع في سياق ظروف وشروط هذا الغريب، لكن، في الواقع، لا تحاول إلا حيازة المعنى بتقديمه وعرضه ـ من جديد وفق مدلولنا الخاص»[٣٨]. ويرى غوته أن هذه الطريقة لا يستطيعها إلا أصحاب النباهة الفائقة. وهنا يريد الإشارة إلى الفرنسيين ولا سيما دوليل Delille يقول: «يستخدم الفرنسيون هذه الطريقة في ترجمتهم لجميع الأعمال الشعرية (.....) فكما يجعل الفرنسي الألفاظ الأجنبية تتكيف مع كلامه، فإنه يحاول الشيء عينه بخصوص المشاعر والأفكار، لا بل وحتى الأشياء، ويطلب لكلّ ثمرة أجنبية ما يعادلها في جعبته الخاصة أيا كان الثمن»[٣٩].

والطريقة الثالثة التي «يجب أن تُدعى بالأسمى»[٤٠]، هي أفضل من السابقتين بنظر غوته. إنها الطريقة «التي نحاول عبرها ترجمة مطابقة للأصل بحيث يجب على الأنا ألا تكون بديلاً عن الآخر، بل عليها أن تكون مكانه»[٤١].

إن العلاقة بين الأنا والآخر هي معيار الحسم في الحكم على الترجمة وتقييمها. لا يتمسك غوته بطريقتي الترجمة الأوليين، لأن النتيجة التي تفضيان إليها، هي ضياع الآخر في الأنا رغم اتّخاذهما مسالك مختلفة.

لا شكّ في أن العلاقة البسيطة ـ النثرية مع الغيرية، تتيح لنا معرفة الغريب، لكنها تلغي سمات جوهريّة للآخر، وذلك لجعل الترجمة ممكنة في سياق رؤية الأنا للعالم، وفي طريقة تفكير تلك الأنا. هكذا يختفي الآخر تماماً بفعل امتصاص الأنا له.

أما العلاقة التحريفية مع الغيرية، فتختلف عن السابقة، لأننا نأخذ فيها ملامح الآخر الجوهريّة بالاعتبار، لكن فقط في إطار إمكانية استبدالها بمادة أخرى. آنذاك لا يمكن

التعرّف عليها كآخر، إذ تذوبُ في الجهاز المفهومي للأنا. الآخرُ حاضرٌ دوماً في هذه العلاقة، لكن لا يمكن إدراكه كآخر، لأنه «معيّاً» جيّداً، كي لا نقول «مزخرف»، بوعاء الأنا. وبصدد الكاتب الألماني الكبير فيلاند Wieland (عصر الأنوار) الذي كان يعتمد هذه العلاقة التحريفية في وساطته الثقافية، يكتب غوته: «الغريب أنه لم يكن يقترب من العصور القديمة إلا عندما كان يجدها تناسب قناعته وذوقه»[٤٢]. إذن، تجد مقاربة الآخر التحريفية حدودها هناك حيث يتعلّق الأمر بمطابقة الآخر لغيريتها هي. ففي المسرح الفرنسي «الكلاسيكي» مثلاً، لم يفرنس الآخر فقط، بل طمست جميع ملامحه الخاصة والمميزة من المشهد الذي لا يمكنه دمجها وصهرها وفقاً لمعيار اللياقة والأدب.

ليس مفاجئاً، وغوته يقف هذه المواقف الناصعة إلى جانب الخصوصية، أن نراه يبتعد عن الأشكال التي لا تؤخذ فيها خصوصية الآخر بعين الجدّ والاعتبار. ولذا يهتم بعلاقة التماهي مع الآخر التي، وعلى خلاف ما قد يوحي به مدلول لفظة «تماهي»، لا تذيب الآخر في الأنا.

إنها منهجُ مقاربة لا يقود الآخر صوب الأنا، بل الأنا صوب الآخر. لا يترجم الآخر إلى مخيال وفكر الأنا، بل العكس هو الذي يحدث: الأنا محمول صوب الآخر لدرجة التماهي.

يعي غوته تماماً صعوبات هذه المقاربة: «في البداية كانت هذه الطريقة صعبةً، لأن المترجم الذي يتمسك جدًا بالنصّ الأصليّ يتخلّى قليلاً أو كثيراً عن أصالة قوميته»[٤٣].

إنّ طريقة التّماهي مع الآخر، لا تعني ضرورة وضع الأنا في مستوى الآخر نفسه. وهذه الطريقة دعيت تماهيا لأنّ الآخر يستمر في وجوده بوصفه آخر. ولا تطرح المشكلات الناتجة عن مقاربة مماثلة بالنسبة للمؤلف وحده، بل، وبشكل خاصٍ، بالنسبة للقارىء، إذ نبدع شيئاً ما «يجب لأجله إعداد وصياغة ذوق الجمهور أولاً»[٤٤]. وبالتالي، فعلاقة التماهي مع الآخر تُطرحُ كشرط مسبق لتحققها، انعتاق الإنسان من أصالته الخاصّة المسؤول عنها هو بالذّات، تلك هي عبارات كانط المشهورة في تعريفه للإنعتاق Aufk larung[٤٥].

لا يعني ذلك بالطبع أن يتخلّى الإنسان نهائياً عن أصالته، لأن ذلك يضع موضع التساؤ ل قضية الخصوصية التي هي أساس أية علاقة للأنا مع الآخر. وحالما نقدّر أهمية فن الترجمة في تصور غوته للأدب العالمي ودوره في فهم الروابط الإنسانية والتفاعلية الثقافية، فإن مفهوم الأدب العالمي يكتسب بعداً جديداً، هو بعد «النّوع التفسيريّ»، ولا شك في أن

التفسير هو الأصل، وهو فنّ التأويل. لكن فنّ التفسير لم يكن يعني فن الفهم و/ أو الشرح، بل كان يعني، وبشكل خاص، فنّ الترجمة: ففي الميثولوجيا اليونانية، كان هرمس هو الرسول الذي يلعب دور الوسيط بين الآلهة والبشر.

تجدر الملاحظة أن الأمر، في نظر غوته، لا يتعلّق بقضية من القضايا الكلاسيكية للتأويل الذي يقوم أساساً على الاعتراف بما هو معروف، كما هي الحال في العلاقة البسيطة والثرية مع الآخر. ولا يتعلق بالاقتراب من الآخر أيضاً، إلا عندما يتيح بذلك التلاؤم واللياقة، لكن يتعلّق بالتخلص من العناصر التي تشكل الهوّية الخاصة في سبيل تحديد الآخر وكشفه بوصفه آخر. ويبدو لي، أن المفهوم الذي يناسب أكثر من غيره محاولة تأويلية مماثلة هو مفهوم «الغرابة» (L'étrangeté) .

لا يعني مفهوم الغرابة هنا، وبالدرجة الأولى، مفهوماً سيكولوجياً أو إدراكياً كما هي قضية التفرد Singularité لدى الشكلانيين الروس، ولا يعني أيضاً مفهوم نقد تاريخي واجتماعي مثل الـ Verfremdung لدى بريخت(٤٧) . لكنه يعني أساساً مفهوم الغيريّة(٤٨) إنّ فهم الآخر يفترض خلق المسافة مع الذات، ويفترض أن نصير غرباء وغرباء عن ذاتنا .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لا يتجلّى الطابع التأويلي لمفهوم الأدب العالمي في فن الترجمة وحده، بل أيضاً في الجهد التفكيريّ الذي يقوم به غوته للكشف عن الشروط التي تقود إلى فهم الآخر. والغرابة التي يتحدّث عنها غوته ليست نتاج العمق فقط، أي لا تنحصر في تبنّي موضوعات غريبة وكفى، بل هي نتاج الشّكل أيضاً، إذ تكمن القضية في تجاوز قوانين لساننا الخاص وأبنيته واستعاراته، وأنغامه الصوتية ومجازاته البلاغية، ومن ثم في امتلاك هذه الأشياء كلها في لسان الأجنبي. وهكذا يمتدح غوته الطريقة التي اتبعها فون هامير Von Hammer في ترجمته لـ «روائع الشرق التي يجب بصددها، كما يقول غوته، التمسك بمحاكاة وفية وأمينة للشكل الخارجي بالتحديد. إن المقاطع التي ترجمها صديقنا لـ فردوسيّ تتفوق بشكل ناصع على مقاطع يقوم بها مُرتِّبٌ نستطيع قراءة نتاجاته في Fundgruben»(٤٩).

يرى غوته أن قوانين اللسان الخاص ليست هي الحاسمة والمحدّدة فقط، فعندما نترجم قصيدة إلى الألمانية مثلاً، لا ينبغي بأية حال أن نترجم وفقاً للطريقة الثانية التي «تشنّف الأذن والذوق الشمالي ـ الشرقي بقصيدة ذات خمس تفعيلات»(٥٠)، بل تنبغي معاكسة رغباتها (الأذن والذوق) الجماليّة. وهذه طريقة تثير لدى القارىء، بفضل التوسط التّماهيّ للغيرية، سيرورة من التدرب والتعلم والمعرفة. إنّ ما يقف أساساً وراء الانعتاق من الأصالة الخاصة

ليس الفهم، بل اللاّ فهم، ليس التجانس بل الغرابة. يقول غوته في سياق كلامه على محاولات الشاعر الألماني فوس Voss التماهيّة:

«إن فوس، الذي لا يمكن أن نفيه حقه من التقدير، لم يستطع في البداية إرضاء الجمهور حتى ألفت الأذن شيئاً فشيئاً الأسلوب الجديد. لكنّ من يقدر اليوم أن يستوعب ما تمّ بطرفة عين، وإلى أيّ درجة من التقلب والتغير وصل الألماني، وما المزايا البلاغية والموسيقية والعروضية التي يمتلكها هذا الشاب الموهوب، وكيف تمّ تقديم أرسطو وشكسبير ولوتاس LE TASSE لنا اليوم بصيغتين أو بثلاث صيغ مختلفة، كأجانب ترجموا إلى الألمانية، إن من يعي ذلك كله يستطيع الأمل بأن تاريخ الأدب سوف يقترن بلا التباس باسم من التزم هذه الدرب أولاً رغم تعددّ العقبات من كل نوع».(٣١) هكذا يصير الشاعر أو المترجم «فنّان الغرابة» الذي يمهّد الخروج الشّاق للأصالة الذاتية، والدخول الشاق هو أيضاً في أصالة الآخر الذاتية. وبصدد القصيدة الهندية Sakuntala التي لم يكن لها في الألمانية إلا ترجمة واحدة وفق الطريقة الثانية، أي التحريفية، كان غوته يعبر عن أمل ما حين يكتب:

«ربما حان الوقت لتقديم ترجمة لها وفقاً للطريقة الثالثة، ترجمة تماهي مختلف اللهجات والأساليب الإيقاعية، والعروضية والنثرية للنص الأصلي، ترجمة تتيح لنا، وبالتالي، من جديد، أن نتذوق هذه القصيدة بكامل خصوصيّتها»(٣٢).

إن هذا الكلام المأخوذ من ملاحظات وبحوث للمساعدة على فهم الديوان الغربي - الشرقي، ومن جهة ارتباطه بتصور غوته للغيرية وللترجمة وللأدب العالمي، يبين اللحظات الشعرية التي تؤسس الديوان الغربي ـ الشرقيّ.

لدى قراءة بعض العرب المتخصّصين بالثقافة الألمانية للديوان يتوهّمون أنهم يطالعون قصائد باللغة العربيّة، ويمكن أن يعطي فكرة عن قدرة غوته وطاقته في مجاراة الآخر ومناغمته.

رأينا سابقاً أن غوته يلحّ على ضرورة الحوار بين الأنا والآخر، ولا سيما ضمن إطار تفاعل ثقافي وقد عوّل كثيراً على الأدب العالمي للتأثير في المجتمع. وما كان يريد دحضه هو الأحكام المسبقة على الآخر، وبهذا المعنى يشير غوته إلى الأهمية التفاعلية لكتاب السيدة دوستال Mme de Stael حول ألمانيا: «يجب اعتبار هذا العمل حول ألمانيا سلاحاً قوياً، فتح ثغرة كبيرة في الجدار الصيني المليء بالأحكام القديمة المسبقة، والذي كان يفصلنا عن فرنسا»(٣٣).

إنّ العرض الذي قدمته عن المفهوم «الاتصالي» للأدب العالمي، ضمن سياق ملاحظات غوته حول التحوّلات الجوهرية للظروف الاجتماعية والأدبية، وقناعته بأن زمن الأدب العالمي قد بدأ لتوه، وكونه يدعو إلى أدب عالمي موجّهاً نداء عاجلاً لرجالات الأدب كي يعملوا على تنشيط تطوره وتقدمه، جميع هذه العناصر تفضي إلى خلاصة مفادها، أن الأدب العالمي هو بالأحرى مشروعٌ للآتي، وسيرورة مستقبلية.

والسؤال المطروح هو معرفة ما إذا كان الأدب العالمي لا يرتكز على الإبداع الشعري للماضي، وإذا كان بُعْدُ الغيرية لا يلعب أيضاً دوراً في علاقة غوته بالتقاليد الأدبية.

## ٣ ـ الآخر في المفهوم التاريخي للأدب العالمي

من الجدير أن نرى الآن، إذا كان غوته لم يتّوصل إلى تحديد القيمة والمعنى التّفاعليّين للأدب العالمي إلا في أواخر حياته، أو إذا كان قد مارس ومنذ زمن طويل ما لم يطوره ويعرضه كمفهوم إلا متأخراً، أي في عمله من عشرينات القرن التاسع عشر. هذا ويتعلق الأمر أيضاً، بمعرفة ما إذا كان غوته قد أعطى الأدب العالمي غيرَ مكانة فكرة ثقافيّة تقوم بدور التّنظيم، وإذا كان قد صاغها كفرضية، أو إن كان يعترف بها كواقع تاريخي منذ زمن طويل. تلك هي المسألة التي عبر عنها في ما كتبه بمناسبة مؤتمر برلين العلمي. وفي هذا النص الذي ألقاه(**) نجد ثلاثة أبعاد جوهرية لمفهوم الأدب العالمي:

ـ البعد التوسّعي الشامل (الأدب العالمي عام).

ـ البعد الاتصالي (تتعرف الأمم بعضها ببعض، وبالتالي يجب على الكتاب أن يحزموا أمرهم معاً للتأثير في المجتمع).

ـ البعد التاريخي («الأدب العالمي موجود منذ زمن طويل»)(**).

تبيّن لنا القراءة السريعة لنصوص غوته في الأدب العالمي، أنّ هذه الأبعاد لا تنفصل عن بعضها بعضاً، وتشكّل كلاً منسجماً. ففي البعد التاريخي مثلاً، نجد البعد الاتصالي، لأن الأمم، وفقاً لغوته، قد تبادلت معرفة نتاجها الأدبية، والبعد الاتصالي يحوي بدوره رؤيةً تاريخية عندما ينعطف كل عصر أدبي نحو الأدب العالمي حاملاً معه متطلبات جديدة فقد امتاز عصر غوته، مثلاً، بتوافق الكتّاب الاجتماعي. وأخيراً البعد التوسيعي الذي يشكّل شرط تواصل ثقافي تفاعلي على المستوى العالمي.

لقد درسنا سابقاً بُعْدي الأدب العالمي التوسّعي والاتصالي، ويبقى منه الجانب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاريخي الذي يؤكد غوته على وجوده المستمر، وعلى تطوره وتجدده. في هذا البعد التاريخي يجب تحليل مسألة الآخر، لأن غوته يرى أن الاتصال بين مختلف الأمم والثقافات من أهم مميزات التقاليد الأدبية. وقد أدّى إبداع غوته الشعري، كما أشرنا إلى ذلك، دور الوسيط بين الأدب الألماني والآداب الأجنبية، وذلك في سياق مدلول هذا التصور التاريخي للأدب العالمي. ولا ريب أن كثيراً من الموضوعات والأشكال التي ألهمت أعمالاً أدبية لا تجد منابعها في تقاليد الذّات وحدها، بل في تقاليد الآخر أيضاً، وبالتالي، لا ينبغي النظر إلى التقاليد بمنظار التفاعل بين الماضي والحاضر، بل بمنظار التكييف المتبادل بين الهوية الذاتية والغيرية. وهنا بالتحديد، تكمن العلاقة مع التقاليد التي تتطلب من الشاعر والناقد قدرة كبيرة على اتخاذ مسافة معينة منها.

وإذا كان اللجوء إلى التقاليد يجب أن يثبت قيمته، فلا بد من خطوة مزدوجة في اتخاذ المسافة: أولاً، اتخاذ مسافة من التقاليد وفقاً لمتطلبات الحاضر، ثانياً، اتخاذ المسافة نفسها وفقاً لمستلزمات الغيرية. إنّ النظر إلى التقاليد الذاتية الخاصة، بمنظار يبديها غريبة عنا ضمن سياق الحاضر والمستقبل، هو من أهم شروط اكتشاف الغيرية في تراثها الخاص.

نعرف جيداً أنّ موقف غوته من التقاليد، كان موقفاً نقدياً، وقد استطاع بعبقريته أن يصون هذا الموقف ضد اعتقاد أعمى بعصمة التقاليد. ولنذكر هنا أقواله المشهورة بهذا الصدد:

«إن الذي لا يهتم بغير الماضي، سيقع في خطر التعلّق بشيء أسلم الروح، ومات، شيء يابس كالمومياء بالنسبة لنا. لكن هذا التعلّق بما اختفى ومات، هو الذي يولد في كل لحظة تحوّلاً ثورياً حيث لا يمكن رفض ما هو حديث متقدم، ولا تمكن السيطرة عليه، حتى انه ينفصل عن كل شيء ولا يريد الإعتراف بمزاياه، كما لا يريد استخدام ما يتمتع به من فوائد»[٤٦].

ومع أن غوته قد ألحّ على محاكاة القدامى، فإنه أشار إلى أن الأمر يتعلق بالاقتداء بهم:

«نتحدث دائماً عن دراسة القدماء، لكن ماذا يعني هذا أكثر من: «انعطفوا صوب العالم الواقعي وحاولوا التعبير عنه؟ «وذلك ما كان يفعله القدماء في حياتهم»[٤٧].

إن هذه الأفكار التي كانت في سياقها التاريخي «ثورية»، إذ كانت تعارض الميول الرومانطيقية المنعطفة صوب العصور الوسطى،[٤٨] لم تفقد شيئاً من راهنيتها، لكن لا معنى لها حتى الآن بالنسبة لمشكلة الغيرية. بيد أنّ هذه الملاحظة لم تعد صالحة للفكرة

الجديدة الخاصة بالعلاقة مع التقاليد، الفكرة التي سيعبّر عنها غوته في إطار نقده لفريديريك ج. نيتهامير، الفيلسوف الذي أصبح موظفاً كبيراً في وزارة الداخلية.

كان نيتهامير ينوي، وبإشراف حكومة بافاريا، إنجاز كتاب ألماني في الأساطير الشعبية، وكان عليه إقناع غوته أولاً بالمشروع. فأجاب على رسالة نيتهامير مشيراً إلى الأطروحة التالية:

«يجب، مع الذاتي الخاص حصراً، أن نأخذ بالحسبان ما تمّ امتلاكه وصار لنا، سواء عبر الترجمة أو عبر عمل أكثر عمقاً»(٥٩).

يرى غوته أنه من الخطأ والخطر الفصل بين الخاص وما تمّ امتلاكُه بغاية التخلي عنه: خطأً، لأن تعدديّة التقاليد توضع موضع التساؤل، وخطر، لأن أسطورة الهوية «المنسجمة» «النقيّة» «الخاصّة» و «المتحررة» من كل تأثير أجنبي، أمرٌ باطل. ومثل هذا الموقف لا يشجع الحوار بين الثقافات. إلى ذلك يضيف غوته في جوابه على نيتهامير:

«لا ريب في ضرورة إظهار مزايا الأمم الأجنبية، لأن الكتاب موجه للأطفال الذين يجب أن نلفت انتباههم الآن إلى مزايا تلك الأمم»(٦٠).

بالنسبة لغوته، يجب أن نوجه الكائن، منذ نعومة أظفاره إلى معرفة الغريب، الآخر والإعتراف به في خصوصيته. وبالتالي، عندما نريد إضاءة تقاليدنا المحضة تاريخياً، سيكون من السّهل أن نجد الآخر الذي كان موضوع حيازة ثقافية مسبقة. هكذا تتجلى في نصوص غوته العلاقة الجدلية بين معرفة الذات، المعرفة الخاصة، ومعرفة الآخر. هذه العلاقة هي التي تميز فكره. وبقدر ما يصون زمان الحاضر الشاعرَ من الوقوع في روح الجمود أو التحنّط، يحميه زمن الغيريّة من الوقوع في اعتقاد، أعمى وخادع، «بخصوصيته»، «وتفرده» أو «نقائه».

على هذا المستوى، تكتسب فكرة الغيرية في الهويّة معنى مزدوجاً: يتعلق الأمر، أولاً، بعناصر الخاص التي أضحت غريبةً عن الذات، وثانياً، بعناصر تقاليد أخرى دخلت في الخاصّ. وحتى فكرة الهويّة في الغيرية، تكتسب هي أيضاً معنى مزدوجاً. إنها تعني أولاً، عناصر الآخر التي يمكن امتلاكها من قبل الأنا. إن ما لم يؤخذ في الحسبان ظاهرياً في هذه الترسيمة ـ الآخر الذي يظل غريباً عن الأنا، أي الخاص الذي يعطي للآخر طابعه الأصيل المميز ـ لم يُهْمَل. ورأينا كيف أن غوته يعطيه أهمية كبرى. ولهذا كان وسيبقى حجر الزاوية التي من دونها لا يمكن إنشاء مقاربة الغيرية على أسس متينة.

الكائن الجماعي. وهي من الأهمية بمكان لفهم وجهة نظره في الغيرية. وها هي كاملة: «كلنا في العمق كائنات جماعية (مشتركة). إن الذي نستطيع حسبانه ملكاً لنا، بالمعنى الدقيق للفظة، قليل في الواقع، وكم هو قليل لنا، أيضاً! علينا جميعاً أن نلتقي ونتعلم بمستوى من سبقنا نفسه ومن يعاصرنا. وأكبر عبقري لن يذهب بعيداً، إذا ادعى الاعتماد على طاقته الخاصة وحدها. ومع ذلك كثيرون أولئك الذين لا يريدون فهم هذا الأمر، ويمضون حياتهم في تلمس أحلام أصالتهم وقد التقيت فنانين يتبجحون بأنهم لم يعرفوا معلّماً أبداً وبأنهم مدينون بكل شيء لعبقريتهم الخاصة: الحمقى! (كما لو أن هذا يمكن أن يحدث باستمرار. وكما لو أن العالم لم يفرض عليهم في كل خطوة، ولم يمدّهم ببعض القيم رغم حماقتهم الخاصة (. . . . . . . ).

أستطيع الحديث عن نفسي وعن مشاعري بكل تواضع. ومن الحق القول إنني، طول وجودي فعلت أشياء جيدة، ووصلت في النهاية إلى نتائج استطيع الاعتزاز بها. لكن إذا توخينا الصّدق والنزاهة، ماذا كنت أمتلك من خصوصية فعلاً. إن لم تكن الكفاءة والرغبة في الرؤية والسماع والتمييز والاختيار، في أن أعطي من روحي لما كنت قد رأيته وسمعته من أجل إعادة تكوينه وإنتاجه بشيء من الموهبة؟ إنني لا أدين بأعمالي لحكمتي الخاصة، لكن لآلاف الأشياء والأشخاص الذين قدموا لي وهم خارجي ( . . . . . . . . ) ولم يكن لديّ وسيلة أفضل من حصاد ما كان الآخرون قد زرعوه لأجلي.

إنه لمن الجنون، عمقياً، التساؤل عما إذا كان ما يملكه المرء هو من نتاج ذاته أو من نتاج الآخرين، عما إذا كان يتصرّف بفعل قدراته الخاصة أو بقدرات الآخرين. الجوهريّ هو أن نمتلك إرادة كبرى، وأن نكون حاذقين وجادين في تنفيذ وإنجاز ما رأيناه، وما عدا ذلك فلا أهمية له»[٦٩].

لا يمكن فهم أهمية ومدلول هذه الأقوال، التي قد تبدو نتاج تواضع مفرط، أو علامةً أخيرة على عبقرية الشاعر الشيخ، إلاّ في سياق مفهوم غوته للأدب العالمي وللغيرية. وفي هذا الإطار المفهومي تكتسب أقواله قيمة محامٍ أصرّ على الدفاع عن الآخر بلا التباس.

## ١٧ صياغة جديدة لمفهوم غوته للغيرية

إن «قراءتنا المتقاطعة» التي تركزت على فحص الأدب العالمي من خلل مسألة الغيرية وفحص مسألة الغيرية من خلل الأدب العالمي، أتاحت لنا تطوير مفهومين وفقاً لتسلسل منسق ومنظم للأدب العالمي. ويبدو لنا ضرورياً الآن، أن نختم هذه الدراسة بصياغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جديدة منظمة وموجزة لمفهوم الغيرية عند غوته.

يمكن تقسيم أفكار غوته حول مسائل ومشكلات الغيرية إلى ثلاث نقاط: الشروط، مناهج المقاربة والتوسيط، الأهداف.

١ ـ إن معرفة الغيرية الثقافية والاعتراف بها، والاقتراب من الآخر، والحوار معه، كل ذلك يخضع لشروط متعددة: أولاً، للقناعة بأن الكائنات البشرية جميعاً متساوية، وان إبداعاتها الأدبية والفنية متساوية هي أيضاً، وثانياً، لمبدأ أنه، ووفقاً لغوته، «لا توجد في النهاية إلا أمم قليلة جداً تستطيع ادعاء أصالة مطلقة»[٦٥]. ويخضع ذلك أيضاً للقدرة على وضع الذات موضع التساؤل، ولامتلاك موقف نقدي تجاه الهوية والتقاليد الذاتية، ينفتح على معارفنا في هويتها الخاصة. وقد عرض غوته تفاصيل هذا الموقف في سياق تصوره للكائن الجماعي. وللحوار مع الآخر شرط مسبق، هو الانعتاق من الأصالة الخاصة، والاعتراف بخصوصية ذلك الآخر، وحماية مبدأ التعامل بالمثل والتبادلية.

٢ ـ إذن، منهج المقاربة، وتوسيط الغيرية وترجمتها، كلها تابعة لشروط سبق ذكرها. إن غوته، الذي يعطي في حديثه عن الأدب العالمي، مكاناً مهماً للترجمة، يميز كما رأينا ثلاث طرق من مقاربة، وتوسيط أو ترجمة الآخر: الطريقة النثرية، الطريقة التحريفية، طريقة التماهي، ويفضل الطريقة الثالثة، لأنها لا تعبر عن الانطلاق من الآخر إلى الأنا وحسب، بل أيضاً من الأنا إلى الآخر، حيث تصان جيداً خصوصية هذا الأخير فترجمة الآخر يجب أن تطمح إلى الاقتراب، قدر الإمكان، من الآخر على مستوى الشكل والمضمون، آخذة بالحسبان شروط المتلقّي.

٣ ـ وأخيراً الأهداف التي يعطيها غوته أهمية أكثر من غيرها. فعند مجابهته لخطر اللاعقلانية الذي تمثله بعض التيارات الرومانطيقية، عاد إلى مثالات عصر الأنوار.

كان غوته يريد بلوغ عدة أهداف: أولها وظيفة الغيرية الاجتماعية والثقافية التّفاعليّة. إضافة إلى الثراء الثقافي المتبادل، فالغيرية تفيدنا في التدرب على المواقف الاجتماعية كالتساهل مع الآخر بشكل عام ومع الغريب بخاصة. يجب على التضامن الثقافي التفاعلي أن يحقق عبر التوافق المباشر بين أدباء جميع الأمم، طالما أن ظواهر الاستلاب الاجتماعي والأدبي والتفاعلي موجودة.

إن اللجوء إلى الآخر يتيح لغوته، لا المساهمة في تربية الإنسان إجتماعياً وحسب، بل في تربيته «جمالياً» أيضاً. وليس هذا ما يشنف الأذن والاتجاه الذي يساعد الانسان على

الانعتاق من أصالته «الجمالية» مثلاً، وإنما يتناقض مع جميع رغباته ويعاكسها. ويتعلق الأمر هنا بمظهر يرتبط ارتباطاً أساسياً بوظيفة الأخر التفسيرية التي تؤسّس سيرورةً من التدرب والمعرفة متعلقة بفهم الأخر، سواء على صعيد الشمول الثقافي، أو على صعيد التفاعليّة الثقافيّة. إن هدف وغاية هذه السيرورة هما الانعتاق من الأصالة الخاصة. هكذا يمكن رسم الدائرة التي تنطلق من الأصالة لتقودنا إليها من جديد.

فوزي بوبية
(الرباط، جامعة محمد الخامس).

[هذه الدراسة مكتوبة أساساً في الفرنسية. ونشرت في مجلة «ديوجين» الفرنسية، العدد الأخير (رقم ١٤١). نقلها إلى العربية محمد عضيمة. (Diogene, N 141, Gallimard, paris 1988)].

**الهوامش :**

(*) تشكل هذه الدراسة الجزء الثاني من محاضرة ألقيت في مؤتمر «الأخر في الفلسفة والأدب الألمانيين» ، الذي عقد بجامعة هايدلبرغ في ١٤ نيسان (أبريل) عام ١٩٨٤ .

(١) رنيه إيتامبل : «هل تجب مراجعة مفهوم الأدب العالمي؟» ، أعمال المؤتمر الرابع ، لاهاي / باريس ١٩٦٦ ص ٥ ـ ١٦ ، حيث يُقدّم نقداً مفصّلاً لمكتبات الأدب العالمي . وقد كرّست بدوري دراسة حول مختارات وموضوعات وتفسيرات الأدب العالمي في اللغة الألمانية ، والبحث مكتوب باللغة ذاتها . راجع :

«Goethes Theorie der Altevität und die Idee der Weltliteratur», Gegenwart als kultuvelle Erbe, ouvrage Collectif, Bernd Thum ed., Munich, Iudicum Verlag 1985.

وقد أفضت بحوثنا إلى أنّ تلك المؤلفات ذات صبغة أوربية مركزية بالكامل ، إن لم نقل ذات صبغة ألمانية مركزية .

(٢) «Weltliteratur, on l'a vu, est l'equivalent de Wertliteratur», écrit François Jost (p. 20). Cf. «Littérature comparée et littérature universelle», Orbis litterarum, XXVII, 1972, p. 13 - 27 (sauf indication contraire, je souligne; ici c'est F. c'est F. Jost qui souligne).

(٣) GGOETHE, Hamburger Ausgabe (=O HA), XII, p. 352.

(٤) Ibid.

(٥) Ibid.

(٦) Lettre à Streckfuss, 27 janv. 1827, ibid., p. 362.

(٧) Lettre à Iken, 23 févr. 1826, Goethe-Jahrbuch, 33, 1971, p. XIII.

(٨) HA, XII, p. 364.

(٩) Ibid., p. 363.

(١٠) Ibid.

(١١) Goethe-Jahrbuch, op. cit., p. XVI

(١٢) HA, XII, p. 364.

(١٣) Ibid., p. 352.

(١٤) Ibid., p. 353.

(١٥) Goethe - Jahrbuch, op. cit., p. XVI.

(١٦) Ibid.

(١٧)

(١٧) ECKERMANN, op. cit., p. 158 (Goethe souligne). Pour les citations originales, cg. Johann Peter ECKERMANN, Gespräche mit Goethe, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, p. 229.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٨) Ibid., p. 156 sq. (Gespräche, p. 227).

(١٩) Ibid., p. 158 (Gespräche, p. 228).

(٢٠) Ibid., (Gespräche, p. 228 sq).

(٢١) Cf. Fritz STRICH, Goethe und die Weltliteratur, Berne, Francke 1946; Hans REISS, Goethe und die Tradition, Francfort-sur- le-Main, Athenäum 1972.

(٢٢) HA, XII, p. 352 sq.

(٢٣) Ibid., p. 353.

(٢٤) Ibid.

(٢٥) Ibid., p. 364.

(٢٦) ECKERMANN, op. cit., p. 182 (Gespräche, p. 262).

(٢٧) Ibid.

(٢٨) Goethe-Jahrbuch, op. cit., p. XVI.

(٢٩) GOETHE, Berliner Ausgabe vol. 18, p. 427 sq.

(٣٠) HA, XII, p. 363.

(٣١) HA, Briefe 4, p. 277.

(٣٢) HA, XII, p. 363.

(٣٣) Ibid.

(٣٤) Ibid., p. 353.

(٣٥) GOETHE, Divan, op. cit., p. 430 (HA, II, p. 255).

(٣٦) Cf. Said H. ABDEL - RAHIM, Goethe und der Islam, Augsbourg, Werner Blasaditsch 1969; Hichem DJAÏT, L'Europe et l'Islam, Paris Seuil 1978; Katharina MOMMSEN, Goethe und 1001 Nacht, Francfort -sur - le - Main, Suhrkamp 1981; Maxime RODINSON, La Fascination de l'Islam, Paris, Maspero 1980; Edward SAID, L'Orientalisme, Paris, Seuil 1980.

(٣٧) Ibid., Divan, op. cit., p. 431 (HA, II, p. 255).

(٣٨) Ibid. (HA, II, p. 255).

(٣٩) Ibid., (HA, II, p. 255(. Au sujet des relations de Goethe avec la France, cf. Goethe et l'esprit français, Actes du Colloque international de Strasbourg, 23 – 27 avr. 1957; Hippolyte LOISEAU, Goethe et la France, Paris/Neuchâtel, Victor Attinger 1930.

(٤٠) GOETHE, Divan, op. cit., p. 431 (HA, II, P.256).

(٤١) Ibid., (HA, II, p. 256).

(٤٢) Ibid. (HA, II, p. 256).

(٤٣) Ibid. p. 431 sq. (HA, II, p. 256).

(٤٤) Ibid. p. 432 (HA, II, p. 256).

(٤٥) Dans son traité intitulé Réponse à la question: qu'est-ce que «l'Aufklärung»?, Kant écrit: «c'est l'émancipation de l'homme de sa propre minorité, dont il est lui-même responsable». Cf. KANT, Werke, Wilhelm Weischedel [ed.], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, vol. 9, p. 53 (c'est Kant qui souligne).

(٤٦) Cf. Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, Tzvetan TODOROV [ed.], Paris, Seuil 1965.

(٤٧) Cf. Bernard DORT, Lectures de Brecht, Paris, Seuil 1960; Reinhold GRIMM, «Verfremdung: Beiträge zu Ursprung und Wesen eines Begriffs», Rev. Litt. Comp., 35, 1961, p. 207 – 236.

(٤٨) Cf. Fawzi BOUBIA, «Die Verfremdung der Verfremdung», Informationen Deutsch als Fremdsprache, 1, 1987.

(٤٩) GOETHE, DIVAN, op. cit., p. 432 (HA, II, p. 256).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥٠) Ibid. (HA, II, p. 257).

(٥١) Ibid. (HA, II, p. 256).

(٥٢) Ibid. (HA, II, p. 257).

(٥٣) GOETHE, Tag-und Jahreshefte, HA, X, p. 466.

(٥٤) وفيما يلي كامل هذا النص الجوهري :

«إذا كنّا قد تكلمنا بجرأة على أدب عالمي أوربي ، بل على أدب عالمي عام فذلك لا يعني أنه يجب على مختلف الأمم أن تتبادل فيما بينها معرفة نتاجاتها ، لأنه وفي هذا السياق يكون الأدب العالمي موجوداً منذ زمن طويل ، ويتابع وجوده وتجدده . أبداً ، القضية بالأحرى ، هي أن يتعارف رجالات الأدب الملهمين على بعضهم وأن يشعروا بضرورة التصرف والعمل الجماعي» HA, XII, p. 363 .

(٥٥) Ibid.

(٥٦) GOETHE, Uber Kunst und Altertum, II2, 1820, Cf. REISS, op. cit., p. 18.

(٥٧) ECKERMANN, op. cit., 29 janv. 1826, p. 158 (Gespräche, p. 172).

(٥٨) Au sujet de Goethe et le romantisme, Cf. Helmut BRACKERT, «Die »Bildungsstufe der Nation« und der Begriff der Weltliteratur: Ein Beispiel Goethescher Mittelalterrezeption», in: REISS, op. cit., p. 84 - 101; Hans Joachim SCHRIMPF, «Goethes Begriff der Weltliteratur», in: Nationalismus in Germanistik und Dichtung, Benno von Wiese / Rudolf Henss [ed.]. Berlin, Erich Schmidt 1967, p. 202 - 217.

(٥٩) HA, XII, p. 266.

(٦٠) Ibid.

(٦١) Lettre à Reinhard, 22 juin 1808, HA, Briefe 4, p. 77.

(٦٢) Ibid., p. 78.

(٦٣) Lettre à Eichstädt, 31 octobre 1807, HA, Briefe 3, p. 58.

(٦٤) ECKERMANN, op. cit., p. 536 sq. (Gespräche, p. 767 sq.).

(٦٥) HA, XII, p. 286.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

**موريس بلانشو**

**(Maurice Blanchot)**

# كتابة الكارثة

• تتعهّد الكارثةُ كلَّ شيء .

• الكارثة : لا الفكرُ الذي جُنّ ، ولعلّه ليس الفكرَ بوصفه يُضْمِرُ جنونَه دائماً .

• فيما تنتزع منا الكارثة هذا الملجأ الذي هو فكرُ الموت ، وتَصْرفنا عن المُذْهِل أو الفاجع ، وتُغْنينا عن كلّ إرادةٍ وعن كلّ حركةٍ ، لا تُتيح لنا إضافةً إلى ذلك أنْ نجازف بهذا السؤال : ماذا فعلتَ لكي تعرف الكارثة ؟

• الكارثة هي من جهة النّسيان ، النّسيان الذي لا ذاكرةَ له ، التّراجع السّاكن لما كان مرسوماً ـ وربّما لما لا تعيه الذاكرة ، التذكّر بالنسيان ، الخارج من جديد .

• الكارثة ، الاهتمام بما لا شأنَ له ، سيادةُ العرضيّ . يدعونا هذا إلى الاعتراف أنّ النسيان ليس سلبيًا أو أنّ السلبيّ لا يجيء بعد التوكيد (التّوكيد المنفيّ) ، وإنما هو في علاقة مع الموجود الأكثر قدماً ، ما يَجيءُ من غورِ العصور دونَ أن يكون قد أُعْطِيَ أبداً .

• صحيحٌ ، بالنسبة إلى الكارثة ، أنّنا نموتُ آجِلاً جدًّا . لكن هذا لا يعفينا من الموت ، إنّه يدعونا ، فيما نُفلت من الزمن حيث يفوت الأوان دائماً ، إلى أن نتحمّل الموت في غير وقته ، دون علاقةٍ مع أيّ شيء غير الكارثة بوصفها عودةً .

• لا أُجيبُ إطلاقاً ، لا لغيابِ الخيبة ، بل لأنّ الخيبةَ هي دائماً غيرُ كافية .

• لن أقول إنّ الكارثة مطلقة ، إنها ، على العكس ، تُضلِّل المُطْلق ، تذهبُ وتأتي ، اضطراباً هائماً ، لكن بِفُجاءةِ الخارج غير المحسوسة بل الكثيفة ، كمثل حَلٍّ لا مَردَّ له أو غير منتظرٍ يهبطُ علينا مِمّا وراء القرار .

• نقرأ ، نكتبُ ، كما لو أنّنا نعيشُ تحت رقابةِ الكارثة : مُعَرَّضين لِسلبيّةِ خارجَ الشَّغَف . تمجيد النِّسيان .
ليس أنتَ من سيتكلّم . اتركْ للكارثة أن تتكلّم فيك ، ولو بالنِّسيان أو بالصّمت .

• أن نفكّر هو أن نسمّيَ (ندعو) الكارثة ، بوصفها سريرةً . لا أعرفُ كيف انتهيتُ إلى ذلك ، لكن ربّما أصِل إلى الفكر الذي يؤدّي إلى الوقوف على مسافةٍ من الفكر ، ذلك أنّه يعطي هذه : المسافة . لكن المضيّ إلى طرف الفكر (في هذا النوعِ من فكر الطّرف ، الحافّة . هل هو ممكنٌ إلاّ بتغيير الفكر ؟ من هنا الأمر : لا تُغيّر فكرك ، كرِّرهُ ، إذا استطعتَ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• كان يقول في نفسه : لن تقتلَ نفسكَ ، انتحارُك يتقدّمُك . أو بالأحرى : إنّه يموت غيرَ جديرٍ بأن يموت .

• فضاءٌ بلا حدٍّ لشمسٍ تشهد لا لِلنّهار ، بل لِلّيلِ المحرَّرِ من كواكبه ، اللّيلِ المتعدِّد .

• ليس مُقْصًى ، بل هو كمثلِ شخصٍ لم يعد يَدخلُ إلى أيّ مكان .

• الكارثة المظلمة هي التي تحملُ النّور .

• الرّغبة : اعملْ لأن يكونَ كلّ شيء أكثرَ من كلّ شيء ولأنْ يظلَّ الكلُّ .

• يمكن أن يكون للكتابة ، على الأقلّ ، هذا المعنى : استنفاد الأخطاء . الكلام ينشرها ،

يبثها بوصفها حقيقةً . القراءة : لا كتابة ، الكتابة في حَظْرِ القراءة .
الكتابة : رفض الكتابة ـ الكتابة بالرّفض ، بحيثُ يكفي أن نطلبَ منه بضع كلماتٍ لكي يُعلَنَ نوعٌ من النّفي ، كما لو أنّنا نجبره على البقاء ، على الرّضى بالحياة لكي يستمرّ في الموت . الكتابة غيابيًا .

* وحدة بلا عزاء . الكارثة الواقفة التي ، مع ذلك ، تقترب .

* غمّ القراءة : هو أنّ كلّ نصّ ، مهما يكن مُهمًّا ، ممتعاً ، مفيداً (ويولد إضافةً إلى ذلك الشّعورَ بالوجود) إنما هو نصّ فارغ ـ لا يُوجد عُمْقيًا ، فلا بدّ من عبور هوّةٍ ، وإذا لم نقفز فوقها ، فإنّنا لا نفهم .

* تجيء «صوفيّة» فيتجنشتاين ، خارج ثقته بالوحدة ، من اعتقاده أنّنا نقدر أن ندلّ حيث لا نقدر أن نتكلّم . لكن لا دلالة ، دون لغة . والصّمت هو أيضاً كلام . فالصمت مستحيلٌ . لذلك نشتهيه . الكتابة (أو القول) تتقدّم كلّ ظاهرةٍ ، أو إشارةٍ ، أو مَتَجلّى : كلّ ظُهور .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* ألّا نكتب ـ الطّريقُ طويلةٌ قبل أن نصل إلى ذلك ، وليس هذا أكيداً ، فهو ليس ثواباً ولا عقاباً ، إذ تنبغي الكتابة في الرّيبِ والضّرورة . ألّا نكتب ، فعلُ كتابة ، علامة السّلبية ، موردُ شقاء . كم أعاني لكي لا أكتب ، لكي ـ فيما أكتب ، لا أكتب ، رغم كلّ شيء ، ـ وأخيراً أتوقّف عن الكتابة ، في اللّحظة القصوى من التّنازل ، لا في اليأس ، بل كشيء غير مؤمّل : فضل الكارثة . الرّغبة غير المشبعَة والتي لا تلبيةَ لها والتي ، مع ذلك ، لا سَلْبَ فيها . لا سَلْبَ في «ألّا نكتب» ، الكثافة التي لا سيطرةَ عليها ، لا سيادة ، هاجس السلبيّ كليًّا .

* أن نعجزَ دون خطأ : علامةُ السّلبية .

* إرادة الكتابة ، يا لها من عَبث : الكتابة هي سقوط الإرادة ، كمثل فقدانِ السّلطة ، سقوطِ الإيقاع ، الكارثة مرّة أخرى .

● ألّا تكتب : الإهمال والتّهاون لا يكفيان . كثافة الرّغبة خارج السيطرة قد تكون علاقة انغماس مع الخارج . السّلبية التي تتيح البقاء في ألفة الكارثة .

● يُحاول بطاقته كلّها ألّا يكتب ، لكي ـ فيما يكتب ، يكتب عجزاً ، في كثافة العَجز .

● لا نَركن إلى الفشل ، فذلك حنينٌ إلى النّجاح .

● متجرّدٌ عن كلّ شيء حتّى عن تجرّده .

● دون يقينٍ ، لا يشكّ ، ليس له سَنَدُ الشكّ .

● انسحابٌ لا تقدّم . ذلك هو الفنّ على طريقة إله إسحاق لوريا (Isaac Louria) الذي لا يبدع إلّا نافياً نفسه .

● الكتابة بالتّأكيد ، لا أهميّةَ لها ، فلا طائلَ للكتابة . بدءاً من ذلك تتقرّر العلاقة بالكتابة .

● السّؤال الذي يستند إلى الكارثة هو لها مسبّقاً : ليس استجواباً . بل صلاةٌ ، طلبٌ ، نداءُ استغاثة ، فالكارثة تستدعي الكارثة لكي تتأكّد فكرةُ السلام ، الخلاص ، فتطفو ، وتُثبِتُ الخوف .
الكارثة : عائق .

● السّلبية والسؤال : قد تكون السّلبية في أقصى السّؤال ، لكن أيكون لها أيضاً ؟ هل يمكن أن نسأل الكارثة ؟ أين نجدُ اللغةَ التي قد يتوسّط فيها الجوابُ والسؤال ، التّوكيد والنفي ، لكن بلا فعل ؟ أين القول الذي يَفْلِتُ من كل علامة ، علامة التنبّؤ ، وعلامة المنع؟

● أُسمّي كارثةً ، ما لا يكون النهائيّ لها حدّاً : ما تقودُ النّهائيَّ إلى الكارثة .

* صبر المفهوم : بدئيًا رفض البداية ، معرفة أنّ المعرفة غير فتيّة أبداً ، أنّها دائماً فيما وراء العمر ، ذات شيخوخةٍ لا تخصّ الشيخوخة ، وأنه بعد ذلك لا يجوزُ الانتهاء بسرعةٍ شديدة ، أنّ النهاية هي دائماً سابقةٌ لأوانها ، أنّها سرعة المنتهي الذي نريد نهائيًا أن نركنَ إليه دونَ حدسٍ بأنّ المنتهي ليس إلّا انثناء اللّامنتهي .

* ألّا تُجيبَ أو ألّا تتلقى جواباً ، تلك هي القاعدة : هذا لا يكفي لإيقاف الأسئلة . لكن حين يكون الجواب غيابَ الجوابِ ، يصبح السّؤال بدوره غيابَ (السّؤال المعذّب) ، يمضي الكلام ، يعود إلى ماضٍ لم يتكلّم أبداً ، ماضي كلّ كلامٍ . في هذا لا تَرِدُ الكارثة ، وإنْ سُمّيتْ ، في اللّغة .

* عن الفكر ، يجب بدئيًا القولُ إنّه استحالةُ التوقّف عند شيءٍ محدّد ، إذن ، التّفكير في شيءٍ معيّن ، وأنّه تبعاً لذلك التحييدُ الدّائم لكلّ فكرٍ حاضر ، وفي الوقتِ نفسه رفض كلّ غيابٍ للفكر . التّوسّانيّ (المساواة التناقضيّة) هو خطر الفكر المسلّم لهذا الاقتضاء المزدوج ، جاهلاً أنّ عليه أن يكون مسبوراً بسلطانٍ ، أعني سلبيًا خارج كلّ سيادة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* حين يكون كلّ شيءٍ قد قيل ، فالكارثة هي ما يبقى لكي يُقال ، أنقاضُ الكلام ، العجزُ بالكتابة ، الضّوضاء التي تهمس : الباقي دون بقية (المجزّأ) .

* ليس الآخر في علاقةٍ إلا مع الآخر : يكرّر نفسه دون أن يكونَ هذا التّكرارُ تكرار الواحد ، يزدوجُ فيما ينشطر إلى ما لا نهاية ، مؤكّداً ، خارجَ كلّ مستقبل ، وحاضرٍ ، وماضٍ ، (وبالتالي العدَم) زمناً هو دائماً زمنٌ انتهى . لا يعرف الآخر أن يقبلَ بتوكيد ذاته بوصفه آخرَ كليًّا ، لأنّ الآخريّة لا تُتيح له الرّاحة ، تحرّكه بأسلوب عاقر ، تنقلُه من لا شيء ، من الكلّ ، خارجَ كلّ قياس ، بحيثُ أنّه فيما يُفلت من الاعتراف بالقانون كأنه يُفلِتُ من تسميةٍ ما ، من رغبةٍ بلا راغبٍ ولا مرغوب ، يدلّ على السّرّ ـ الانفصال ـ سرّ الموت القائم في كلّ حيّ كهذا الذي يعزله (باستمرارٍ ، رويداً رويداً وبشكلٍ مباغتٍ دائماً ) عن ذاته ، بوصفه هو هو .

* ما يعلّمنا أفلاطون حول أفلاطون في أسطورة الكهف هو أنّ البشرَ بعامّةٍ مجرّدونَ من القُدرة أو الحقّ في العودة أو الالتفات ، إلى الوراء .

* لو أنّ الكتابَ كان قادراً أن يبدأ حقًّا ، للمرّة الأولى ، لكان انتهى ، للمرّة الأخيرة ، منذ أمدٍ طويل .

* ما يجعلنا نخاف الجديدَ ونَشْتهيه هو أنّ الجديد يُحارب الحقيقة (المؤسّسة) ، وهذه حربٌ من أقدمِ الحروب حيثُ يمكن دائماً أن يتقرّر شيء أكثرُ صِحّةً .

* حين يُظلم كلّ شيء ، تهيمنُ إضاءةٌ بلا ضوء ، يعلنها بعضُ الكلام .

يمتدح الحياةَ التي لولاها لَما أعطي أن يحيا وفقاً لحركة الموت .

* يسألنا : ماذا نعمل ، كيف نعيش ، مَنْ أصدقاؤنا ؟ إنّه مُحتشمٌ كما لو أنّ أسئلته لا تُسأل . وعندما نسألُه بدورنا ، عمّا يعمل ، يبتسم ، وينهض كما لو أنّه لم يكن حاضِراً أبداً . تُواصِل الأشياءُ مجراها الطبيعيّ . ولا يضايقنا .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

* الحديث ، الجديد ، لأنّه لا يقدر أن يأخذَ مكاناً في التاريخ ، هو كذلك الموجودُ الأكثرُ قِدَماً ، شيءٌ ما غيرُ تاريخيّ ، ونحن مدعوّون لتعهّدِهِ كما لو أنّه المستحيل ، اللاّمرئيّ ، الذي كان دائماً غائباً تحت الأنقاض .

* يكتب ـ هل يكتب ؟ ـ لا لأنّ كتب الآخرين لا تُرضيه (كلّها ، على العكس ، تلذّ له) ، بل لأنّ هذه كتبٌ ولأنّنا في الكتابة لا نَجِدُ ما يُرضينا .

* نكتبُ لكي يعمل السّلبيّ والحياديّ في اختلافهما المموّه دائماً ، في القُرب الأكثر خطراً ، على أن يذكّر أحدُهما الآخر بخصوصيّتِهِ : الأوّل عاملاً ، والآخر بلا عملٍ .

* اكتبْ لا لِكي تهدم وحسْب، لا لِكي تُحافظ وحسْب، لا لِكي تُبلّغ ، اكتبْ بجاذبيّة

المستحيل الواقعيّ ، هذا الجزء من الكارثة حيث يغرق ، ناجياً كاملاً ، كلّ واقع .

• لا يفكّرون بالموت ، إذ ليست لهم علاقةٌ إلاّ بالموت .

• قراءة لما كُتِب : من يُسيطر على الموت (الحياة المنتهية) ، يُحرّر لا نهايةَ الموت .

• خَطَرٌ أنْ تتمعنى الكارثة بدلاً من أن تتشكَّل .

• نكتب ، «نُشكّل» في اللاّتشكليّ معنًى غائباً . معنًى غائب (لا غياب معنى ، ولا معنى ناقص ممكن أو كامن) . ربما كانت الكتابة أن نُظهرَ شيئاً يشبه المعنى الغائب ، أن نُستقبل الدّفعة السّلبية التي لم تُصبح بعد الفكر ، من حيث أنّها كانت كارثةَ الفكر . صبرُه . بينه وبين الآخر سيكون اتّصال ، حلّ لرباط المعنى الغائب ـ الصّداقة . سَيَسْتمرّ المعنى الغائب في «توكيدِ» الدّفعة فيما وراء الخسران ، دفعةِ الموت حاملةً معها الخسران ، الخسرانَ الضائع معنًى لا يمرّ في الوجود ، تحت المعنى ـ تنهّد المعنى ، المعنى المَزْفُور . من هنا صعوبةُ تفسير الكتابة ، ذلك أنّ الكتابة تَعْني وتُنْتِج معنًى ، لأنّها لا تقدر أن تتحمّل معنًى غائباً .

• لِنَسْهرْ على المعنى الغائب .

• لا شيء ، لا شيء في حُلْمِهِ إلاّ رغبةُ الحلمْ .

• غايةُ القانون : أن يَبني السُّجناءُ سِجْنَهم . هذه لحظةُ المفهوم ، علاَمَةُ النّظام .

• في النّظام الهيغليّ (أي في كلّ نظام) ، يعمل الموت على الدوام ، ولا شيء فيه يموت ، يقدر أن يموت . ما يبقى بعد النظام ، رصيداً بلا بقيّة : دفعةُ الموتِ في جِدّتِها التّكرارية .

• القول : أحبّ ساد (Sade) هو انعدامٌ لأيّة علاقةٍ مع ساد . لا يُحَبُّ ساد ، ولا يُطاق ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com

وما يكتبه يَنْحرفُ بنا ، بشكلٍ مطلق ، فيما يَجْذِبُنا ، بشكلٍ مطلق . جاذبيّة الانحراف . هدمناه ، حرَّرنا الكوكب دونَ شعاعٍ بعد الآن : يدورُ غامضاً ، كوكب الكارثة ، غائباً ، كما كان يَتمنّى ، في قبرٍ ليس لشهرتِه اسمٌ .
لكن صحيحٌ أنّ هناكَ سُخريةً لساد (سلطة الفجور) . مَن لا يَسْتشعرُها ، يقرأ فيها مؤلِّفاً ذا نظام ، ما من شيءٍ رصينٍ يُقال فيه ، أو أنّ رصينَه هو هزءُ الرّصين ، كمثل الهوى الذي يَهْوي فيه بلحظةٍ برودة، سرّ، حياد، خمول، سلبيّة لا نهائيّة. إنّها السّخرية لا السّقراطية : الجهل المتصنَّع ، ـ بل إشباع الوقاحة ، (حين لا يعود أيّ شيءٍ لائقاً) ، الرّياء الكبير حيث قيل كلّ شيء ، كُرِّر كلّ شيء ، وفي النهاية لم يُقَلْ .

● كانت الكتابةُ (لا تزالُ) عنفاً : القطيعة ، الكَسْر ، التّجزيء ، تمزيق المُمَزَّق في كلّ مِزْقة ، الفرادة المُسَنّنة ، الحدّ القاطع . هذه المعركة هي مع ذلك جدالٌ من أجل الصّبر . الإسم يأتكل ، المِزْقةُ تتمزّق ، تتفتت . السّلبيّة تمرّ في الصّبر ، رهاناً يغرق .

● الغرق ، رغبة السّقوط ، رغبة هي دفعة السّقوط وجاذبيّته ، ونسقطُ دائماً كَثْرةً ، سقوطاً متعدّداً ، كلٌّ يُمسك بآخر هو نفسه وهو تفكّكٌ ـ تبعثر ـ الذات ، وهذا التمسّك هو التطوّح نفسه ، الهَربُ الهَلوعُ ، الموتُ خارجَ الموت .

● ما الذي يتعثّر في النظام ، ما الذي يعرج ؟ السؤال هو كذلك أعرج ولا يُكوِّنُ سؤالاً . إنّ ما يتجاوزُ النّظام هو استحالةُ فشلِه ، كمثل استحالةِ نجاحه : في النّهاية لا نقدرُ أن نقول عنه شيئاً ، وثمّةَ طريقةٌ للصّمت (صمت الكتابة الفَجوريّ) الذي يوقِف النّظام ، يُبقيه عاطِلاً عن العَمل ، مُسَلّماً إلى رصانة السّخرية .

● الجلاء ، شعاع الكوكب ، رَدٌّ على النّهار الذي يسأل ، نومٌ حين يهبط الليل . «لكن من سيحتمي، أمام الذي لا ينام أبداً ؟» السّهر بلا بدايةٍ ولا نهايةٍ . السّهر حيادٌ . «أنا» لا تسهر : يُسْهَر ، اللّيلُ يَسهر ، دائماً وأبداً ، يترقّب اللّيلَ حتى اللّيل الآخر حيث لا يعودُ ثمّةَ مجالٌ للنّوم . لا نسهر إلّا ليلاً . اللّيل غريبٌ عن التيقّظ الذي يُمارَسُ ، يتمّ ويحمل الفكرَ الجليَّ نحو ما ينبغي عليه أن يُبقيَه في التأمّل ، أعني في حراسة الهويّة . السّهر

غرابة : لا يَسْتيقظ ، كما لو أنّه يخرجُ من نوم يتقدّمه ، فيما يبقى يَقظةً، عودةً دائمةً وملحّةً إلى ثبات السّهر . هذا يَسهر : دون رَصْدٍ ، دون مُراقبة . الكارثة تَسْهر . حين يكونُ سَهَرٌ ، هنالك حيث الوعيُ النّائم المتفتّح في لا وَعْيٍ يترك لضوء الحلْم أن يلعب ، ما يسهر ، السّهر ، أو استحالة النّوم في حُضن النّوم ، لا يَتّضح بعباراتِ المزيد من قابليّة الرّؤية ، من السّطوع المتلألىء . مَنْ يسهر ؟ تحديداً ، السّؤالِ يَستبعدُه جيادُ السّهر : لا أحد يسهر . السّهر ليس سلطةَ السّهر كشخصٍ أوّل ، ليس سلطةً ، بل بلوغُ اللاّنهاية ، دون سلطة ، الانعراضُ أمام آخريّة الليل ، حيثُ الفكرُ يرفضُ بأْسَ التيقّظ ، البصيرةَ الاجتماعية، السّيطرةَ بُغية الاستسلامِ لمماطلةِ الأرَق غير المحدودة، السّهر الذي لا يسهر، الكثافة المظلمة .

* ليكن ما يَنكتِبُ دويًا في الصّمت ، جاعلاً إيّاه يدوّي طويلاً ، قبل أن يعود إلى الهدوء الثّابت حيث لا يزال اللّغز ساهراً .

ARCHIVE

* الكتابة ، دون أن تُوضع فوق الفنّ ، تفترض ألاّ تفضّل ، أن تنْحّى كما تَمحُو ذاتها .

* إنْ كان بين الكلمات جميعاً كلمةٌ غيرُ أصيلة ، فهي كلمةُ «أصيل» .

* «امتلاكُ نظام ، مميتٌ للفكر ، عدمُ امتلاكِه مميتٌ أيضاً . من هنا الضّرورة في التّوكيد على هذين الإلزامين ـ فيما نُخسرُهما» . (فريدريك شليجل) . ما يقوله شليجل عن الفلسفة يصحّ قولُه عن الكتابة . لا يقدر أحدُنا إلا أن يُصبح كاتباً دون أن يكونَه أبداً . فمنذ أن يكونه ، لا يعودُ كاتباً .

* كم سيكون عبثيًا هذا السّؤالُ الذي يُوجّه إلى الكاتب : هل أنتَ ، من جميع النواحي ، أي بِكلّ ما أنت ، هل أنتَ نفسُك كتابةٌ حيّةٌ وفعّالة ؟ فسرعانَ ما سيكون ذلكَ حكماً عليه بالموت ، أو رثاءً غبيًا له .

* رينيه شار شاعر إلى درجة أن الشعر بدءاً منه يتلألأ بوصفه واقعاً ، وأنه بدءاً من واقع الشعر هذا ، تصبح جميع الوقائع سؤالاً ، بل تصبح سؤالاً شعرياً .

* الحماسةُ للتقدّم اللاّنهائي لا قيمة لها إلاّ بوصفها حماسةً ، ذلك أنّ اللاّنهائي هو النّهايةُ نفسُها لكلّ تقدم .

* الفيلسوف الذي يكتب كما لو أنه شاعرٌ إنما يَسْعى إلى دماره الشّخصي ، وحتى في سعيه هذا ، لا يقدر أن يحقّقه . الشّعر سؤالٌ بالنسبة إلى الفلسفة التي تزعم أنّها تقدّم جوابه ، وتفهمه (تعرفه) . إنّ الفلسفةَ التي تعيد النّظر في كلّ شيء ، تُخفق في الشّعر الذي هو سؤالٌ يُفْلِتُ منها .

* من يكتب إنّما هو في منفى الكتابة : حيثُ لا يكون نبيًّا ، هنالك وطنُه .

* من يكتب سيرتَه الذّاتية سواء لكي يعترف أو ليحلّل ذاته ، أو ليعرض نفسَه لأنظار الجميع، شأنَ العمل الفنّي ، إنما يبحثُ عن البقاء ، لكن بانتحارٍ مستمرّ ـ موت كلّي بوصفه مجزّأً . أن تكتب ذاتك يعني أنك تتوقف عن الوجود لكي تستسلمَ لضيفٍ ـ آخر ، قارىءٍ ، لا مهمّة له ولا حياة إلاّ انعدامُ حياتك .

* «الأنا» لا تضيع ، بمعنًى ما ، ذلك أنّها لا تملك ذاتَها . ليست إذاً أنايَ إلاّ بوصفها لا تملّكاً لِذاتها ـ بوصفها إذاً ، ضائعةً دائماً .

* القفزة المميتة التي يقوم بها الكاتب ودونَها لا يكتب ، هي بالضرورة وَهْمٌ بِقَدْرِ ما يَنبغي ، لِكي تكتملَ فِعلاً ، ألاّ تحدث .

* إذا افترضنا أنّنا نقدر مدرسيًّا أن نقول : إلَه ليبنتز موجود لأنه ممكنٌ ، فإنّنا سندرك أننا نقدر أن نقولَ النّقيض : الواقع واقعٌ بوصفه يَنفي الإمكانيّة ، أي بوصفه مُحالاً ، كذلك الموت ، كذلك، وفي المقام الأول ، كتابةُ الكارثة .

* لستُ محدوداً إلاّ بوصفي لا نهائيًّا .

● إذا أصغيتَ إلى «العصر» فسوف تتعلم أنه يقول لك منخفض، لك بصوتٍ منخفض ، لا أنْ تتكلّم باسمه ، بل أن تسكتَ باسمه .

● «الأنا» تموتُ قبل أن تُولد .

● ليس هناك أصْلٌ ، إنْ كان الأصلُ يفترضُ حضوراً أصليًّا . شيءٌ ما مضى دونَ أن يكون حاضراً ، ماضٍ دائماً ، ذلك هو القديم العريقُ الذي يقدّمه لنا النّسيان «قائلاً: كلّ بدايةٍ استئنافٌ» .

● إن كان الموت هو الواقع ، والواقع هو المحال ، فإنّنا نقترب من فكرة استحالة الموت .

● أن تَلزَم الصّمت ـ هذا ما نريده دون أن نعلم ، فيما نمارس الكتابة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● الحياة بلا حياةٍ ، كالموت بلا موت : تُعيدنا الكتابة إلى مثل هذه القضايا .

موريس بلانشو

(باريس)

(مختارات من كتاب «كتابة الكارثة» Ecriture du désastre لموريس بلانشو ، الصادر عن دار غاليمار في باريس ، الطبعة الثانية ١٩٨٧ . نقلتها إلى العربية : عائدة أسمر) .

زياد حلّول

# رباعي لا مربع

في معرض العزّاوي، القاسمي، الكامل، مروان، تشغلنا أربعُ إشكاليات لتجاربَ معاصرة من الفن التشكيلي العربي. أربعة خطوط لا تشكل مربعا، لا تتساوى ولا تتوازى، بل تتقاطع في نقاط وتتماس في نقاط. أربعة خطوط تسوّغ المعرض وتعطيه شرعية المستوى وجدوى الحوار(*):

١ ـ يرى العزاوي أنّ اللوحة لوح من الكادميوم مغسولٌ بماء الفرات ومكتوبٌ عليه بالعربية.

٢ ـ يخربش القاسمي حكايته على خيمة لا مضارب لها، يجرها خلفه بين الصحراء والشمال.

٣ ـ يسبر الكامل الأشياء ليجرّدها، يخلق قانونها ويعيد تشكيلها. يُغيّبها لتصير ملْكه.

٤ ـ بينما يبحث مروان، في وجهه، عن معرفته وعن خزّانه التشكيلي. الفن هنا نرجسية جماعية، والجماعة هي الإنسان كما هي الأشياء.

(*) نظّم المعرض قسم الفن المعاصر، في معهد العالم العربي بباريس، بإدارة ابراهيم ابن الحسين العلوي، بين ٣٠ آذار ـ ٥ حزيران ١٩٨٨. حيث عُرضت نماذج من النّتاج الجديد لكل من: ضياء العزاوي ـ العراق (تصوير، نحت، حفر). محمد القاسمي ـ المغرب (تصوير) رفيق الكامل ـ تونس (تصوير، رسم) مروان قصاب باشي ـ سورية (تصوير ـ مائيات).

## العزاوي

يُقلّب ضياء بين يديه صفحات من ورق أو من طين ، وثائق معلقة على مكعبٍ أسود ، أو ألواحاً مشويّة في نار حمورابي . أحياراً للواسطي أو أثلاماً لجلجامش . يقلّب مجلّده الثقيل هذا في شارع مضاء بالنيون .

يختلط الأمر ، فيقرأ معلقة من زمن بابل أو يرسمُ حرف ض على زيقورة . يهدمُ فخاراً وأتربة حمراء وبعض السهام على ورقة للنفرّي فتصير لوحة .

وهذا البياض؟ : فسحة دائمة لما لم يكتب بعد . نور يخرق الأشياء أو يحرقها . مجرد كلس رافديّ على مخطوطة .

يرغب العزاوي أن تكون لوحته شيئاً لا صورة . والشيء في فلسفته التشكيلية مادة قابلة للّمس ، كما هي قابلة للرؤية . ولهذا لا تنتظم اللوحة منذ هيكلها الخشبي حتى قشرتها الأخيرة . تظل مفتوحة الأضلاع تدعو أبيض الحائط إلى داخلها أو تمدُّ سطحاً من سطوحها باتجاه العين أو باتجاه المكان . بينما يلفّ اللونُ الأطراف كما يصبغ صدر القماشة .

داخل هذا الحيّز ـ لا الإطار ـ ينصب العزاويُّ ميزانه ، ويقيمُ مسطّرته . ثم يبدأ في إعادة بناء ركام مساحات لا تتشابه ، بل تتكامل بحدودها ، وتتراكب بالتفافاتها ، وتتقاطع بامتداداتها . ميزانٌ يعمل في الهندسة ، كما يعمل في الوزن . ليس مؤشّر اعتداله حدسياً بل فيزيائيّ ، يعتمد الشاقول والأفق كعنصرين حاسمين يشكّلان أساس البناء وعروة الربط والحوار . وكما يعتدل توزُّع الأشكال في بؤرة قبالة سهل ، يعتدلُ وزنُها في توازنها .

لا فرق بين السطر والخطّ ، الكلمة خطٌ وتخطيط ، والحرف حدٌ بين اللون واللون . يَكْبُرُ الحرفُ في جزئه فيفقد خاصيته ، تبقى منه زاوية أو يفلت من جلده مربعٌ مقلوبٌ ليعترض على أطراف اللوحة : يحاورها ويكون نقيضها . والمربع نقطة والمربعان نقطتان .

عجائن العزّاوي كتيمة أبداً ، وإذا ما بدتْ شفّافةً ، أحياناً، فلأنها تتوزع فوق سطح آخر بلمسات متباعدة وليس بكثافة فقيرة . عجائن لا تعرف الظلّ ، ولا تبحث عن بعدها الثالث في حدّها أو في جلدها ، كأنما قُصّتْ من أطباقٍ متقنة النسج أوّلها مثل آخرها . أطباق صُنعتْ تحت شمس الصحراء ، أسودها متوهج مثل أصفرها ، أحمرها حارق وأزرقها سراب . أخضرها أشواك في زوايا الرّمل أو في واحات الذاكرة . ألوان صلبة ، قابلة

ARCHIVE

للكسر ، تتجاور مثل الشظايا : كل لون يجرح جاره ، يعشقه ، يبادله الكلام أو الهمس ، ولكن يبقى كلٌ منهما في أرضه ذات البوابات .

وتحت الشمس ترى صواباً أن تصير ع جملةً بليغة . ولا تعجب إذا صادفك هلال على صدر امرأة أو في عش .

يُعْدان للقماش وثالث للطين فلكل مادة جلدها . وللطين جلدٌ رافديّ .

فخارٌ مكوَّرٌ ، ملتفٌ ، لا يهتم برسم حركة في الفضاء أو بحساب الفارغ والممتلىء . يصغُرُ فيه خط المحيط أمامَ تنويعات المسطح ـ الحجم الذي لا يعطيك نهايته في زاويتك الأولى فتدور حوله لتقبض عليه .

شخصٌ مُسْمّىً أو تركيبة أشياء لا أسماء لها . عَزَبْنَاتُ أحجامٍ في هيئة كرة لمعبد ديانة الألوان ، معبدٌ أبيض ينضح رطوبة حول طوطم يلدُ طائراً ، بينما تصطف تعويذات عملاقة على أعمدة المراقبة مثل نواقير تمتص ضوء النهار وتعزره في ألف لون :

نحت يولد ليّناً ، يُغشى بالنار ثم يُسقى بالألوان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشكيلُ الأشياء أم تشييءُ الأشكال ؟

هل الأصفر رداء أم تجريدٌ ؟ هل الدائرة عين أم ثقبٌ ؟ . هل ب صحن أم كتابة؟ هل المثلث وعاء أم هندسة ؟ . وهذا الخط بين الدفّتين أهو وهم أم أفق؟

هودجٌ يعبر الأصفرَ ، والأصفرُ يقَعُ بين العراق وعدن .

**القاسمي**

هل تذهب اللوحة إلى المكان ، أم يأتي المكان إليها ؟

ـ تصير اللوحة مكاناً يصعب ولوجه كأنه كهف ذو بعدان ، كهفٌ للرسم وللصيد وللسباحة . جدارية لذاكرة الحكاية ولذاكرة العين . حائط يمتد بين المدى والجهة الأخرى . مَتْنُ خيمةٍ للملاذ ، تدخلُ ببصرك وبحواسك ويبقى جسدك على عتبة القماش . تغزوك رغبةٌ في المشاركة بما يجري : تَشْهِرُ عصاك وتحفرُ خطوطاً على الحيطان ، أو تسحبُ خيطاً من ثوبك وتلصقه على الأرض . أمامك المكان وأنت في المكان .

ARCHIVE

يقاربُ القاسمي العملَ التصويري بالواقع ، فيستعير من الواقع مواده المطاوعة للتصوير ؛ حيث تُمثّلُ الطبيعة حفناتُ أتربةٍ صابغةٍ وبعض العيدان والألياف وكثيرٌ من الماء . زادُ الرسام يشبه زادَ عابرِ الصحراء .

تَفترشُ القماشةُ الأرضَ مثل خيمةٍ قبل النصب . على مَتْنِها الدبق يُبذر غبارُ المُغرة والترابِ المحروق والنيلة . وفي صحون العجن يَنخلط الأبيضُ والأسود . تُنْصَبُ القماشةُ ـ الخيمةُ بلا أوتاد وبلا أعمدة فتصير حاملاً لبقايا الأرض؛ مستمعاً بكراً لقراءة الحكاية .

يبدأ الرسام بالسرد وبالنقش ، يحفر خطاً ويرسمه ، يلوِّن بالأبيض فلا يلوِّن ، فيمحو مطارح الرسم بخليط رمادي سائل ثم يَزرعُ نباتاً بالأسود والأبيض . نبات يتكاثر بالانشطار وينتشر في كل صوب . شتلة عجيبة زرعت في زاوية القماشة سرعان ما غطَّت الفضاء .

وبين العرائش السوداء ، التي تبدو مثل غربال على باب مضجعٍ ، تلمحُ أجسادَ نساء بلا وجوه تسير بخطى حثيثةٍ نحو الجانب الآخر ، جانب وهمي مثل قبلة الدائرة . أجساد لا تحمل شيئاً سوى الحركة بذاتها ، تبدو مثل بقايا غرافيتي(١) على زجاج بدائي تشفُّ ما حولها وتتوحد معه في طريقها نحو الرمادي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُقسِّمُ القاسمي بين الرسم والتصوير . ولكنه يَجمَعُهما ويجاورهما على سطح واحد دون أن يطابقهما . ويبدو أن سلخ الرسم عن بشرة اللون أمر ممكن ! . ففي مرحلة أولى يفرز خلائطه المتقشفة ليطلي بها سطح القماشة مفضلاً صناعة الملمس ، وثراء المادة ، على بهرجة التلوين . وعلى هذا السطح ـ الحامل(٢) ، يباشر عمله ـ كرسام ـ في مرحلة تابعة .

انقسام تكرِّسهُ مبايعةُ الأسود للرسم ، فالفرشاة الرفيعة المُغمَّسة بالسواد تُطرِّز على أية أرض ، وتَشم أية خليطة ، محتفظة دون سواها بحقِّ التكحيل .

بدويّ يقصُّ حداثه بتراب الزويعة ، برماد الوليمة ، وبفحم العيدان . وعند عبور الصحراء تصير الحكاية لُبانَ الرؤية إذا كان البحرُ نقطة السَّمْت . فهذه القافلة لا تحب طريقها بل تستعجل الوصول !

(١) Graffiti .  (٢) Support - Surface .

## الكامل

يقدم الكامل ، في خرائطه ذات البعدين ، تقريراً بليغاً عن عَرُوض الشكل ، والشكلُ ، في اعتقاده الشكيلي ، كائنٌ تجريدي له أصلٌ مادّي . وأمّا البلاغة فهي محو الزّخرف واختزالُ الكلام . ومُتعة الفن عنده هي تقصّي صيرورة تشكّل الأشكال .

التصوير قيامة العالم ، الشكل فيه مسوّر مثل جزيرة أو شبه جزيرة تطفو وتغرق في آن . واللوحة ـ الخريطة رصدٌ لنبضات هذه الهيولى الخالقة ومحاكمةٌ للعالم المرئيّ المتهم بالزّيْف . محاكمةٌ تخترق الأشياء في ظاهرها للوصول إلى جوهرها . أي إلى تجريدها . وكأنما الكامل يُعرِّفُ التجريدَ بشرح أصوله وبكتابة سيرته .

تتمدد القُماشةُ على خشباتها بأناقةٍ مُحرِّضة ، تكشف جسدها فلا ترى فيه غير أرض شاسعة للأبيض . أمام قدميها جرارٌ من معاصر البحر ، من حلكة الكحل أو من غبار النار : جرار للألوان وللسُّقاية .

تُروى اللوحة في وضعها الأفقي فتصير الألوان مستنقعات في كل صوب ، تكبر وتصغر بلا حساب ، تمكث ، أو تسيل في مصارف تشقّها بنفسها . تجفّ فتتكلسُ ويظهرُ قاعُها حوّاراً ملوناً بلا طمْي وبلا مستحاثّات . تغرفُ فرشاةٌ من جرّةٍ جديدة لوناً لمستنقعات اخرى .

وفي فصلٍ آخر ، بعد السقاية وبعد الجفاف ، يكْسِرُ زلزالٌ رِقةً طاغيةً ، فتغمر المكان مثل النهار أو مثل الليل ، تصير سُلْطةً بفعلها ينقسم العالم إلى ظلماتٍ وإضاءات ، إلى رمادٍ وخضرة وبقانونها يعرف كل شكل حدّه الأول . ومع كل زلزال يظهر لونٌ ـ قانون يرسم حدوداً أخرى للأشكال .

وهكذا ، تخضعُ اللوحةُ إلى مسيرة غير قابلة للنقض ، حيث لا يمكن الرجوع إلى الحالة البيضاء للبدء من جديد ، فالحالة البيضاء ليست طلاء أبيض بل هي أساس المشروع . عملٌ يسير في اتجاهٍ وحيد تتراكم فيه طبقات شفّافة من السوائل الملوّنة حتى بلوغ كثافة كاتمة ذات سطح واسع يشبه لَبادة لا تعكس أي بريق بل تمتص كل ضوء محتمل .

يعتمد الكامل في أثناء ارتجالاته ضابطاً حِسّيّاً مبعداً كلَّ تدخلٍ ممكن للوعي في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE

مراحل العمل الأولى . ولكنه يدرك أنه يتعامل مع ألوان من الماء وبالتالي لا يجوز التعديل في المادة - كما يفعل مصور الزّيت - بل يجب الخضوع لمعطياتها التي تستعبد النظر وتفتن المصور . وأما التدخل الواعي فمثله مثل البهار على طبق ناضج . بهار للرسم وآخر للتوشيح وثالث للايقاع :

لا يسبق الرسمُ التلوينَ بل يليه . خطٌ بالحوّار على الفجوات المتبقية في اللون الكبير . خربشات فوق البؤر المصطفاة تحاورها فتعطيها لكنةً أخرى واحتمالاً آخر .

والتوشيح ظلال شفافة على وجه اللوحة ، غلالات بيضاء تهتزُّ بحياء ولكن بوعي واضح .

وأما الإيقاع فهو حركة اللون أو مسار اليد ، يتدخل لضبطِ بَعْثرةٍ ما ، لاحتلال المكان ، أو لتنظيم الفضاء .

عمل لا يقارب التأليف السيمفوني ، بل يفضل تأليف الكونشرتو حيث تُصغي إلى آلة لونية واحدة ترافقها جوقة بأصداء بعيدة أهم ما فيها ضابط الإيقاع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مروان

هذا المهاجر إلى الشمال ، في جيبه ألوانُ بستان دمشقي . وهذا القاطن في الرماديّ يخاف أن يتلون جلده بما يحيط به ، فيصير بلا لون . يصير مثل هواء برلين لا ذاكرةَ له . يخاف ، فيرسم صورة بطاقة هويته على هذا النحو العملاق . وجميل أن ترى رجلاً يحملُ في جيبه الآخر بطاقة هويته وعليها صورة بحجم ذلك الجدار .

أمام لوحته الكبيرة ، يجد مروان نفسَه أمام مرآةٍ مكسورةٍ بحجم الكف ، لا يرى فيها سوى جزءٍ من وجهه مهما غيّر زاوية الرؤية . وعوض أن يبدّلَ المرآة يدخل فيها : مشوارٌ سرمدي يوسِّعُ الخلايا ويفرشها مثل تربة أو مثل ماء ، يستحضر ذاكرة الأيام شأن ذاكرة المنظر ، يسكنُ الماء في العين بدل أن تراه . ينصهر العشب في الخدّ بدل أن يتوسده. تختنق الشهوة الفم بدل أن يبوح بها . مشوار نحو البدء ونحو النهاية .

في المستطيل الشاقولي يطلع الرأسُ من أسفل إلى أعلى .

وليس من الأرض إلى السماء . وهذا الهرم المقلوب ينفجر على فضاء القُماشة ليحتلها .

مذكرات مرسومة مفتونة بزمن الإنجاز، كتابة انفعالية للحظات بصرية . تجاعيد اللوحة تتراكم يوماً بعد يوم مثلما تجاعيد الوجه ، ونفهم أن اللوحة ليست قراراً نهائياً :

مغامرة تبدأ عند ساحة الرسم وعند الأبيض . ضربات مُشيميّة تلقائية للون البداية تتمخض عن وجه جديد مرة بعد مرة . سفر للبحث عن شيء آخر غير الوجه ، ومروان يدرك ذلك مسبقاً ولكنه يصرُّ أن يدخل دائماً من البوابة نفسها . رحلة أخرى للقبض على شيء يهرب بين الذكرى والمسام ، بين رائحة التربنتين وصوت الفرشاة. شيء ينزلق بدلال أو باغتصاب .

وتذهب الفرشاة لتنغمس في عجينة بنائية ثم تضرب على القماشة بغير حساب . تتركُ موضع ميسمها يجف ثم تدعو كسوةً أخرى لتضمّدَ الجلدَ المحروق . وتتحول متعةُ التلوين إلى عملٍ ممتعٍ ، فالتصوير لعبٌ ، كما هو تركيب وبناء لخلائط سحرية من «طمي» وبقايا أعشاش في غوطةٍ تسكنها قصباتٌ ملونةٌ ، ويغمرُ أقدامها نهرٌ بنفسجيٌ .

في ورشة التعمير هذه تباح الألوان كلها ، تتعرى حتى لا نُفرِّقُ بينها . نرى في نُسغها حنيناً انطباعياً مقهوراً بتقشف جرماني رمادي ، حيث يقف الأسود والأبيض مثل حارسين لجنةِ الألوان يطعِّمان كلَّ داخلٍ وكل خارج .

على بعد متر واحد ـ مسافة الرسام عن اللوحة ـ تنسى الوجه وننسى المرآة الصغيرة ، نحن أمام نسيج عملاق مَحُوكٍ بفرشاةٍ صغيرة ، فرشاة لا تصنع ، أبداً ، سطحاً ذا بعدين ، كما لا تصنع لوناً أحادياً ، بل أنها لا تردّد ضربتين متشابهتين . إنها أداة مخلصة للحركة ومكوك مطواع للتلوين ، أداة تقلّب اللونَ شكلاً وحركةً في آن .

كلما اقتربتَ ترجعُ، وكلما ابتعدتَ تدنو، وبين الدعوة والمراقبة تقيمُ مساراً بينك وبين اللوحة . فما تراه بعيداً : ملامح تحدق بك وفمٌ تعِبٌ وطوطمٌ مقطوع . وما تراه قريباً : تجاورات للألوان وانصافها وحبٌ لتضاريس المادة ، نبضٌ لأصابعٍ اختفت تحت قشرة سميكة ، مزّاجةٌ يابسةٌ أو شفقة بستان .

بعيداً : تتيقن أن المرسومَ أصغر من الرسم ، أن جبلاً يطلُّ من نافذة أو أن وجهاً يتقمص جبلاً .

قريباً : تنسى كل المسميات وتصير مصوراً أو عجّان ألوانٍ أو فيلسوف صنعة .

رباعي لا مربع - ١٩٧

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مرسم مروان بضع لوحات شمالية ، ولكنه لم يعلقها أمام مسند لوحاته ، بل أغلق بها نوافذه العالية فغدت زجاجاً يُفَلْتِرُ بعض الإضاءات ويقيم صداقة مع بلاط الأرض ، بينما بقيتْ نوافذُه من جهة الشرق بلا زجاج .

زياد دلّول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com